

السيرة النبوية في الأجر

اميركا الشمالية

تأليف

الدكتور احسان عباس الدكتور محمد يوسف نجم

دار صادر
بيروت

الشعر العربي في المهجر

السيرة النبوية في الحج

اميركا الشمالية



تأليف

الدكتور محمد يوسف نجم

الدكتور احسان عباس

شبكة كتب الشيعة



دار صادر
بيروت

shiaabooks.net

رابطه يديل < mktba.net

الطبعة الثالثة ١٩٨٢

دار صادر : صندوق بريد ١٠ - بيروت

مقدمة

ان هذا البحث الذي نكتبه اليوم هو وليد أخوة روحية وتقارب ذوقي يعودان الى بدء تعارفنا وتآلفنا واشتغالنا بالادب . وقد وضعناه بيننا موضع الدراسة والتعميق والمعاودة والتنقيح مدة من الزمن ، حتى نتجت هذه الملاحظات التي نضوعها اليوم للقارىء العربي ، رأياً مشتركاً تأخذنا تبعته ويلزمنا خطؤه وصوابه .

واننا حين ننحي جانباً ما كتبه الادباء والباحثون عن الشعر المهجري ، فلا نفعل ذلك تقليلاً من شأنه او غصاً من قيمته ، فالدراسات الأدبية صرح شاق يساهم كل قلم في اقامته وتمريده بما هبى لصاحبه من موهبة ، وبما غمده به طبيعة ذوقه ونوع ثقافته .

وانما حاولنا ان ندرس نتاج هذه المدرسة الشعرية الأصيلة - التي نعتبر أقوى مدرسة في شعرنا الحديث تمسكاً بالقاعدة الفكرية وتمثلاً للمذهب الفني - دراسة تقوم على الاستبطان والاستقراء وتحليل النموذج من الداخل ، لتنفذ منه إلى القاعدة .

ونحن حين نلقي بهذه الدراسة بين يدي القارىء ، انما ننحرف به إلى حين قد يطول ، عن الطريقة الأكاديمية الجافة في دراسة الادب ونقد ، وننأى عن صخب الأرقام والتواريخ والاحصاءات التي قد تُضفي على العمل العلمي مظهرأ ولكنها لا تكسبه جوهرأ. آملين في ان تغدو هذه الطريقة في يوم من الأيام ، حين تستوي على ساقها ، وسيلة مقبولة لتفسير الأدب وذوقه .

لنائب جريدة الفنون التاسع عشر

كانت فتنة الستين ، آخر محاولة تعاون فيها الاقطاع والمؤسسات التي تؤيده والمطامع الاستعمارية ، ودسائس الدول الاجنبية المستثمرة ، للقضاء على تلك الروح المتوثبة التي اخذت تتفتح على ارض لبنان ، وتهدد هذه المؤسسات البالية بالويل والدمار . وذلك لكي يتاح لهم الدخول من الباب الخلفي ، للسيطرة على هذا البلد ، الذي كان يعتبر بحق مدخلاً للشرق بأجمعه . معتمدين على حجج واهية البسوها أسال الحقوق والقانون ، واوهوا الناس بأن فيها تبريراً لكل تدخل اجنبي ، يفرض على لبنان باسم المحافظة على حقوق الاقليات ، السياسية والدينية .

وقصة هذا التفتح هي قصة النهضة اللبنانية التي اخذت تطل برأسها في النصف الثاني من القرن الماضي ، نتيجة عوامل مختلفة ، فتشمل جميع وجوه الحياة في لبنان .

وقد ارتبط تاريخ هذا التفتح ، شئنا ام ابينا ، بتاريخ البعثات التبشيرية التي أمت لبنان في القرن الماضي ، فألقت في بركة حياته الراكدة حجراً ، وايقظت اهله من سباتهم ، وفجرت في ارضهم ينابيع الثقافة الانسانية ، فشرخوا منها عللاً بعد نيل ، واطلقوا في مراعيها الحصة نفوسهم التي سجل لها التاريخ آيات من التوثب والطموح . واولى هذه البعثات هي الانجيلية المشيخية (البريسبترية) ، التي اتخذت لها مركزاً في بيروت سنة ١٨٢٠ ، وازداد نشاطها بعد الفتح المصري ، وما رافقه من تسامح نسبي شجع اصحاب هذه الرسالات ، على الخبي في اعمالهم قدماً .

وقد ابدى الانجيليون نشاطاً ملحوظاً في حقل التعليم وانشاء المدارس ، التي بلغ عددها سنة ١٨٦٠ ، نحواً من ثلاث وثلاثين مدرسة . وكانت طبيعة العمل في هذه المدارس الحديثة توجها الى المدرسين والمربين ، الذين تدربوا على اساليب التربية الحديثة . ولهذا حاول رجال البعثات تلافي هذا النقص ، فأنشأوا مدرسة في عيبه سنة ١٨٤٦ . وكذلك احتاجت هذه المدارس ، الى كتب حديثة ، غير تلك التي كانت توضع في أيدي الطلاب في المدارس المحلية كمدرستي عين طورا وعين ورقة ، ولذا وضعوا المناهج الحديثة ووكّلوا الى بعض الادباء ، ومنهم الشيخ ناصيف البازجي والمعلم بطرس البستاني ، أمر تنفيذها وإعداد الكتب المناسبة لها . ثم توجّروا نشاطهم في حقل التعليم بتأسيس الكلية السورية الانجيلية في بيروت سنة ١٨٦٦ (الجامعة الاميركية في بيروت اليوم) ، التي قامت بدور خطير في نهضتنا الحديثة ، سنضطر الى التحدث عنه والتنويه بأهميته ، في مواضع شتى من هذا التمهيد .

وكان الانجيليون واليسوعيون فرسي رهان في حلبة السباق التعليمي ، على حد قول أحد رؤسائهم في خطاب له القاه في لندن سنة ١٨٩٠ ، جاء فيه : «إن اليسوعيين في سورية لا يفعلون شيئاً سوى تقليدنا . فقد أنشأنا مدارس للمعلمين والمعلمات ، وأنشأنا مدارس ابتدائية للذكور والاناث فأنشأ اليسوعيون ما يماثلها . وقد أنشأنا جامعة بروتستانتية فحصلوا من رومة على إذن بإنشاء جامعة في بيروت ، وأنشأنا مدرسة للطب فأنشأوا مثلها ، وأنشأنا مطبعة باللغة العربية فأنشأوا بدورهم اخرى ... »

ولا يعنينا في هذا البحث الموجز أن نسهب في وصف نشاط البعثات التبشيرية ، وتقصي أعمالها في حقل التعليم والنهوض بالبلاد ، وقد أغنتنا المراجع الكثيرة عن ذلك . ولكن يعنينا بوجه خاص أن نتبين النتائج التي تخلقت عن هذه البعثات ومدارسها ، وما تركته من أثر في المجتمع اللبناني في القرن الماضي . لقد قدم الانجيليون الى البلاد ، يحملون في ايديهم الكتاب المقدس ، ليضعوه

في ايدي الناس ، مترجماً ببيان عربي فصيح ، وذلك لكي يلفوا واسطة التي تقف بين العبد وربّه ، فيتاح له اكتشاف الله بنفسه . وقد هزّت هذه الحركة نفوس بعض المثقفين المحدثين ، الذين تلقوا علومهم في المدارس الوطنية القديمة أو في المدارس الحديثة ، فثاروا على بعض المواضع الدينية التي ارتبطت في أذهانهم بعبودية الاقطاع والسياسة التركية ، وكان أسعد الشدياق الشهيد الاول لهذه الحركة . ولا يعني هنا ان نتوسع في الحديث عما لاقاه من صنوف الإعنات والاضطهاد والطغيان، ولكن الذي يعنينا حقاً، هو دلالة هذا الحادث من حيث تمثيله للوعي اللبناني النامي آنذاك ، إذ تلخصت فيه عبوة القرن التاسع عشر في لبنان .

ونحن نتعسس فيه بوادر نهضة اجتماعية اصلاحية ، انبثقت من صفوف الطبقة الوسطى الصغيرة ، التي اخذت تنضو عن نفسها ثياب التقليد البالية ، وتفك الاغلال التي طالما رسفت فيها ، وترمي بأبنائها في وجه المؤسسات القديمة ، ليسفروا من منطقها وتعاليمها ، وليقيموا ايمانهم على قواعد جديدة من التفكير الحر ، الذي لا تعترض سبيله شريعة مستعدة ، أو واسطة تبيع لنفسها حقاً من حقوق الملك الإلهي على الارض .

وقد امتد نشاط البعثات الانجيلية الى تعليم المرأة ، فأسس عالي سميث وزوجته مدرسة للإناث منذ سنة ١٨٣٤ ، وتبعها مدارس عدة انشئت على غرارها أو تقليداً لها . وأخذ أدباء العصر ، يتحسون قضية المرأة، ويشعرون بأن نهوض المجتمع ، لا بد من أن يقوم على ساقين وأن يطير بجناحين . فانهبوا لمناصرتها على المنابر وفي الصحف والجمعيات، وكان المعلم بطرس البستاني الذي عمل مع الاميركيين معلماً ومترجماً ومؤلفاً ، اول من جاهر بنصرتها وذلك في خطابه الذي القاه سنة ١٨٤٩ . وقد استعرض فيه تاريخ المرأة منذ القدم ، وتحدث عن منزلتها المتواضعة في بلادنا آنذاك ، ثم دعا إلى تعليمها لتقوم بواجباتها تجاه المجتمع . ووضع منهجاً لهذا التعليم يتفق مع حالة البلاد

وطبيعة وظيفة المرأة في المجتمع . وبين الأضرار الناجمة عن جهلها وتأخرها . وكانت قضية تعليم المرأة والنهوض بمسئولياتها العقلية والاجتماعية ، ركناً من أركان العبارة الشدياقية ، في «الساق على الساق» و«كشف المخبأ» و«الواسطة» و«الجوائب» . وقد قدم زوجته في «الساق على الساق» مثلاً حياً على إمكان تطور عقلية المرأة بالتدريب والممارسة ، فهذه الفارياقية التي بدأت حياتها معه في مصر ، غفلاً ساذجاً ، أصبحت في مالطة وأوروبا تناقشه وتجادله ، وتقرع حجته بالحجة . وسار سليم البستاني على نهج أبيه ، فناصر المرأة مناصرة قوية على صفحات «الجنان» ، والقي في سنة ١٨٨٣ خطبة موضوعها : «إن التي تهز السرير ييسارها تهز الأرض يمينها» . وتبعهم عدد من الأدباء ، حتى غدت قضية مناصرة المرأة ، وتمتعها بالحياة الحرة الكريمة من المسلّمات التي لا تحتاج إلى فضل بيان .

وهكذا أَدَّى التعليم ، وخاصة ما تمّ منه في مدارس الإنجليز ، إلى تحرير الفرد وتزويده بصلاح قوي يلاقي به الحياة قوياً شجاعاً ، ويثبت قدمه في مستنقعها غير هَيَّاب ولا وجل . ونشأت فيما بعد ، طبقة من المثقفين ، الذين انهالوا بمعاولهم على تقاليد المجتمع البالية ، وكانوا دعاة التحرر والتحرير في ذلك الوقت الذي استنامت فيه العقول لسلطان التقاليد البالية ، وخضعت فيه النفوس لارهاق الحكم السياسي الدخيل .

إلا أنهم بعد أن غيروا زمناً يكتبون وينشئون ، لينتروا الرأي العام ، وجدوا أن ثمرة جهادهم ، لا تعود عليهم بالخير ، وإن عادت على مجتمعهم بالنهوض والاصلاح ، ووجدوا أن أبواب الوظائف تقفل في وجوههم ، ما داموا يحملون بين جوانحهم شعلة الاخلاص والتحرير . وكان التعليم الفني والمهني معدوماً أو كالمعدوم ، ولذا حملوا على أن يغيروا من مناهجهم حملاً ، فارتبط كفاح بعضهم بكفاح الطبقة الوسطى الناشئة ، التي بدأت تتكون من صغار التجار ورجال الصناعات التي زاحمتها الصناعة الأجنبية ، وصغار الموظفين . وعقدوا الحناصر على

تخطيم سلطان الاقطاع والرجعية . وآثر بعضهم العافية ، فهاجر الى مصر ، أو الى العالم الجديد، يحمل في نفسه بذور هذه الثورة الرومانطيقية ، التي ما لبثت أن نمت واشتد عودها ، وآنت اكلاها طيباً .

زد على هذه العوامل مجتمعة، ان سلطان المدارس الحديثة على النفوس، أخذ يزداد ويتسع نطاقه، حين ارتفع مستواها إلى مرتبة التعليم الجامعي، وبدأت تثبت في أبنائها روحاً جديدة ، تكمل الروح القديمة وتمدها بأسباب التطور والحياة. فانتشرت العلوم الحديثة القائمة على منطق العلم الدقيق والتجربة الحسية التي تمحص الحقائق على ضوء المنطق والفلسفة ونظريات العلم ، وأصبح هذا السلاح القوي ، خطراً جديداً يهدد ما تبقى من سلطان الرجعية والإقطاع . وكانت مجلة «المقتطف» ، التي صدرت في أول الربع الأخير من القرن الماضي، رمز هذه الحركة الجديدة. إذ أخذت على عاتقها تبسيط العلم وتعميمه بين مختلف طبقات القراء، لتغيير من مفاهيمهم وتعديل من مثلهم، بحيث يصبحون من أبناء الحياة الجديدة حقاً وصدقاً ، فيتيسر لهم حينئذ مواكبة ركب المدنية الحديثة ، متأثرين مؤثرين . وقد عرف الناس من خلالها نظرية دارون في أصل الأنواع واشتركوا في تحييدها ونقضها ، فحركوا ما ركذ من آسن الحياة العربية ، وعرفوا كذلك مارتن لوتر ، الذي انكر الوساطة المصطنعة بين العبد وربّه ، وعرفوا كذلك جاليليو وبرونو وكوبرنيكس ، الذين أثبتوا كروية الأرض ودورانها ، فنقضوا بعض نصوص الكتب المقدسة . وعرفوا ايضاً باكون واضع المذهب التجريبي في الفلسفة والعلوم ، الذي حمل على المنهج النظري ، وانكر سلطان الحسية والقضاء والقدر . وجوتنبرج مخترع الطباعة الذي يسر نشر العلم بين الجماهير .

هذا ما كان من أثر البعثات الثقافية في لبنان في القرن الماضي . ولما كان هنا في هذا التمهيد ، تبين أثر الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، التي أحاطت باللبنانيين في القرن الماضي ، في بذر بذور الرومانطيقية والفردية في

نفوس اللبنانيين ، — لنبرهن على أن المهاجرين حملوا معهم هذه البذور من
يلتهم الاولى ثم استنبطوها في البيئة الجديدة ، التي احتضنتها ومدتها بأسباب
التفتح والازدهار — وجب علينا أن نلم بطرف من مظاهر الحياة الاقتصادية
والسياسية في لبنان آنذاك .

كان لبنان في القرن الماضي مجتمعاً زراعياً ألم بحظ ضئيل من الصناعات
اليدوية البدائية ، التي يحتاج إليها أبناؤه في حياتهم البسيطة . وكان فلاحوه
يعتمدون على الأساليب اليدوية البدائية في البذر والحني ؛ وعلى طرق الري
الطبيعي ، أو على ما تبقى من مشروعات الري التي قام بها الرومان . بما أذى
إلى تناقص الأرض الصالحة للزراعة بفعل العوامل الطبيعية وتكرار المحاصيل
واستنفاد المواد الطبيعية في التربة ، وإلى ضعف نتاج ما تبقى منها . كما أن
الآفات الزراعية التي كانت متفشية آنذاك ، كانت تفتك بالمحاصيل فتكاً ذريعاً ،
دون أن يجد الفلاح بين يديه ، من الوسائل العلمية الفعالة ما يعينه على مكافحتها
والحد من غريها . كما أن الأحراج كانت تتوارى عن وجه الأرض تدريجاً
بسبب استهلاكها في بعض الصناعات البسيطة كصناعة الكلس وصر الحديد في
كسروان والمتن والشوف .

أما المزروعات الأخرى كالحبوب والقطاني والفواكه والتبغ والتنباك
وقصب السكر ، فقد كانت تـدّ حاجة المستهلك المحلي في بعض المواسم ، وفي
البعض الآخر كان يعتمد على الاستيراد من الخارج في سد نقص المحاصيل .
وقد تعاون الإقطاع وحلفاؤه من المؤسسات الدينية والحكومية في البلاد ،
على إرهاب الفلاح بضروب العنف والطغيان ، وعلى محاربتة في عبثه . فكان
السيد الإقطاعي يتصرف في هذه القطعان البشرية تصرف المالك ، وتأني الضرائب
الفادحة كالويركو والميري ، لتقضي على بقية ماله من أمل ، في حياة بسيطة
يكتفي فيها بجذب الكفاف .

أما الصناعات البدائية التي اشتهرت بها بعض القرى ، فقد كانت آخذة في

التدهور ، لعوامل داخلية وأخرى خارجية. فكانت صناعة حلّ الحرير ، وهي أهم هذه الصناعات ، تلاقى منافسة شديدة من أصحاب المعامل الأوروبية الحديثة ، التي أخذت تنتشر في البلاد بعد الامتيازات التي منحها إياها البروتوكول الدولي ، الذي فرض على البلاد - لرعاية مصالح الدول الأجنبية ورعاياها في المقام الأول - بعد فترة الستين ، التي أشعل هؤلاء نارها عنوة واقتداراً . مما أدى إلى ضعف المعامل المحلية البدائية ، لأنها أصبحت لا تعود على أصحابها بشرة مجدية بعد انتشار الآلات الميكانيكية ، التي كانت تنتج إنتاجاً ضخماً في وقت قصير ، وبتكاليف زهيدة ، فكانت تلاقى حاجات الأسواق الخارجية من حيث الكمية والأسعار . وحسبنا دليلاً على أثر هذه المنافسة الحظرة ، على الصناعة اللبنانية ، تناقص عدد المعامل الوطنية عاماً بعد عام . فقد جاء النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وفي لبنان ١٥٤ معملًا لحلّ الحرير تشتمل على ٨٦٦٩ دولاياً ، يعمل فيها اثنا عشر ألف عامل . ولكن ما كاد القرن ينسلخ حتى اضطر كثير من أصحاب تلك المعامل إلى أن يوقفوا مصانعهم ويسرحوا عمالها ، فتناقص عددهم إلى النصف .

ثم إن نظرة سريعة الى التاريخ الاقتصادي العالمي آنذاك ، تطلعننا على سبب آخر من أسباب هذه الأزمة . ففي الفترة التي عقت سنة ١٨٦٠ ، حدثت تطورات هامة في الاقتصاد السياسي العالمي ، وذلك أنه « في أوائل سنة ١٨٦٠ تمّ التوقيع على معاهدة التجارة المنعقدة بين فرنسا وانكلترا ، وانتهى عهد الحماية الاقتصادية التي كانت تعيق التجارة ، وبدأ عهد جديد من الحرية الاقتصادية والعلاقات السلية بين الدول الأوروبية . وفي السنة المذكورة دخلت جيوش الدول الأوروبية مدينة بكين وفتحت أبواب الصين إلى التجارة العالمية ... واستقرت فرنسا في عاصمة الهند الصينية واحتلت انكلترا مضائق الملايو وشقت روسيا طريقها نحو البحر المحيط الهادئ من مرفأ فلاديفستوك ... وأدى كل

ذلك إلى توسيع نطاق التجارة العالمية توسيعاً كبيراً جداً ... ،^١
وكان من نتيجة ذلك ، ان اخترعت السفن التجارية الكبيرة ، فدخلت
بلدان الشرق الأقصى في نطاق التجارة العالمية ، وطمح حريها على الأسواق ،
نظراً لاستعمال وسائل النقل المستعثة التي أدت إلى هبوط الأسعار وتجويد
المعصول .

وكذلك انحطت صناعة النسيج والديما في دير القمر وبعدها والزوق وبيت
شباب وبكفيا ، بسبب انصراف الذوق المصري عنها ، وميله إلى الملابس التركية
والإفريقية ، ثم أتت منافسة البضائع الأجنبية ، عاملاً جديداً في اضعاف هذه
الصناعة ، ولا سيما ان سكان البلاد أخذوا يقبلون عليها بعد أن ارتفع مستواهم
الذوقي ، واطلعوا على انواع من الازياء الأوروبية ، التي كان يرتديها
الاوروبيون في لبنان .

اما صناعة التبغ ، فقد كانت منتعشة في أوائل القرن . ثم ازداد انتعاشها
بعد إقبال المصريين عليها وإدخال البزر الإسلامبولي في العقد الرابع من القرن
الماضي . ثم كان لانصراف المصريين عن التبغ اللبناني إلى التبغ التركي المصنوع ،
ولتأسيس شركة الحصر سنة ١٨٨٣ ، أثر كبير في اضعاف هذه الصناعة .

أما الصناعات والموارد الأخرى ، كصهر الحديد وصيد الأسماك والإسفنجة
والحياكة والتطريز ، فقد كانت تسد حاجة المستهلك المحلي ، ثم أخذت تضعف
بسبب تناقص الموارد ، ومنافسة الصناعات الأجنبية وتحول الذوق .
وهناك عامل آخر ، كان له أثر كبير في إضعاف مركز الصانع والفلاح .
هو الاستدانة من المصارف الأجنبية التي انتشرت في البلاد بعد الستين ، بربا
فاحش ، كان كثيراً ما يؤدي إلى تراكم الديون على المستدينين ، فيضطرون إلى

١ ساطع الحصري - آراء واحاديث في التاريخ والاجتماع ، (مطبعة الاعتماد بجم) ص ١٣٠ -

بيع أراضيهم أو تصفية مصانعهم ، فتتلاشى بذلك تدريجاً موارد الرزق ، ورؤوس الأموال ، فيضطر اللبناني ، إلى أن يولي وجهه شطر المهجر المصري أو الأميركي ، انتجاعاً للرزق وسداً للعوز ودفعاً للفاقة .

ولا ننكر أن نظام المتصرفية ، قد أتاح للفلاح شيئاً من الحرية والأمن ، إذ نصت المادة السادسة منه على مساواة الجميع أمام القانون وإلغاء كل الامتيازات الإقطاعية وخاصة امتيازات المقطعين . إلا أنه من ناحية أخرى فتح الباب واسعاً أمام الأجانب الذين وجدوا في ظله أمناً واستقراراً، فتدفقوا على البلاد وشجّعوا على الخوض في الأسواق التجارية مستوردين ومصدرين ، وأقاموا المؤسسات المصرفية والشركات التجارية، فسرَقوا لقمة العيش من أفواه أبناء البلاد الذين لم يكونوا في حالة من الوعي والجهالة ، تساعد على الثبات في هذا الميدان والصمود في معركة لا يتكافأ فيها الحصان .

ومن الناحية السياسية ، كان لبنان خاضعاً للأمر كزبية الإقطاعية ، فكانت البلاد مقسمة إلى إقطاعات يعينها أمير البلاد ، وقد دخل القرن التاسع عشر ولبنان خاضع لسيادة الأمير بشير الثاني الشهابي (١٧٨٨ - ١٨٤٠) . وكانت هذه الفترة من تاريخه تتميز بما تميز به الحكومات الإقطاعية من الفساد ، وضياح المسؤولية، وتوزعها بين الباب العالي ووالي عكا وأمير لبنان والمتسلمين . والرابطة القوية التي كانت تربط بين هؤلاء جميعاً هي تقديم الجزية التي يبتزونها من أموال الشعب البائس لينالوا بها حظوة ، أو لينفقوها في ملاهيم وتزواتهم . ولم يكن كرسي الإمارة ثابتاً تحت الأمير بشير نفسه ، فقد اضطر إلى الهرب مرة من وجه الجزائر إلى مصر ، حين حلت عليه نقيته بسبب تقاعسه عن إرسال المدد إليه حين هاجم نابليون عكا، واضطر مرة ثانية إلى الهرب عندما ثارت عليه جموع الشعب في عامية انطلياس سنة ١٨٢٠ ، ورفضوا دفع الضرائب الاستثنائية، التي فرضها عليهم ليرضي مطامع والي عكا الجديد، عبدالله باشا، كي لا ينحسر الحلعة السنية التي توطد أقدام امارته في لبنان . وعندما عجز الأمير بشير

عن إخضاع الشعب وتفكيك عرى وحدته ، كتب الى سيده والي عكا يقول :
« عجزت عن الولاية وتركت بلادي وعيالي وتوجهت نحو الشام » . وقد لجأ
الأمير بشير إلى حوران ، ولم يعد إلى الحكم إلا بعد توسط درويش باشا والي
دمشق ، الذي بذل مساعي كبيرة حتى رضي عبد الله باشا عن صنيعته .

وكذلك هرب مرة أخرى إلى مصر ، عندما نشبت الحرب بين والي دمشق
ووالي صيدا . وفي اثناء ذلك توثقت أواصر الصداقة بينه وبين محمد علي حاكم
مصر . وقد تدخل محمد علي لدى الباب العالي ، حتى سمح للأمير بشير ولعبد
الله باشا حليفه بأن يعودا إلى الحكم ، فعاد الشهابي إلى لبنان ، وعاد عبد الله باشا
إلى عكا . وقد كانت هذه الوساطة منة لمحمد علي على الأمير بشير ، وبدأ قدما
عنده لمساعدته في حملته ، التي تمت سنة ١٨٣١ ، باحتلال إبراهيم باشا
لسورية ، ثم تهديده للسلطان العثماني في عقر داره . وقد استمر الاحتلال المصري
لسورية حتى سنة ١٨٤٠ ، واضطر إبراهيم باشا إلى الجلاء بجيوشه بعد ثورة
الشعب عليه في فلسطين وسورية ، وإنذار الدول الأوروبية له . وبانتهاء عهد
الحكم المصري - الذي أبدى في أول أمره شيئاً من التسامح ، ولكنه انتهى
بابتزاز الأموال واحتكار الحرير لمصلحة الدولة المصرية ، وتجنيد اللبنانيين بالقوة
- انتهى عهد الأمير بشير الظالم ، إذ نفى إلى مالطة ونقل إليها بالقوة على ظهر
مركب بريطاني . وأخطر ما في الأمر ، ان نفوذ الإنكليز أخذ يزداد في لبنان ،
بعد الاحتلال المصري .

ورأت الدولة العثمانية أخيراً أن خير وسيلة لإضعاف لبنان ، واخضاعه
لسيطرتها ، هي إثارة الفتن بين سكانه . وقد بدأت نيران هذه الفتن تندلع منذ
سنة ١٨٤١ حتى بلغت ذروتها في فترة الستين ، التي اشتركت في تأجيجها الدولة
العلية ، والدول الأوروبية ذات المصالح المتعددة في لبنان والشرق . ومنح
الجل على أثر ذلك نوع من الاستقلال الذاتي ، وضعت أسسه سنة ١٨٦١ ،
ونقحت بعد ثلاث سنوات ، وحمته الدول السبع التي اشتركت في إعداده

وهي الدولة العلية وانكلترا وفرنسة وروسية وبروسية والنمسة ثم ايطالية التي انضمت إليها سنة ١٨٦٤ . وقد هباً هذا النظام للبنان نوعاً من الاستقرار ، إلا أنه - كما ذكرنا آنفاً - أتاح للأجانب أن ينقضوا على اقتصاديات البلاد ، في حماية القانون ، ولذا اضطر كثير من أبناء البلاد إلى تركها ، والتوجه إلى المهاجر في مصر واسترالية والأمريكتين .

ويجب ألا يغيب عن بالنا الدور الهام الذي اضطلع به اللبنانيون في حركة القومية العربية والانتقاص على الحكم العثماني في عهد الطاغية عبد الحميد . وحسبنا أن نذكر قصائد البازجي الابن الثلاث - الميسية والبائية والسينية - التي القاها في الجمعية السورية ، لنرى جرأة اللبناني وإخلاصه للفكرة العربية في وقت كانت فيه السلطات تأخذ الناس بالشبهات ، وتقتلهم بالريب . وقد انتشرت هذه القصائد انتشاراً واسعاً ، لا في الصحف والمجلات ولكن على ألسنة القوم ، إذ أن روحها الثورية القوية ، كانت تحول دون نشرها أو التصريح باسم قائلها . ومثل هذه القصائد ، قصائد أخرى كثيرة ، وخطب كانت تلقى في الاجتماعات السرية ، وفي أندية الجمعيات التحررية ، وهي تنم عن وعي قومي متفتح ، أحدثته في نفوس المثقفين آنذاك أحوال البلاد ، وإدراكهم الصحيح لمعنى التحرر والاستقلال ، وإطلاعهم على أخبار الثورات العالمية ، وقد كانت الثورة الفرنسية أقربها إلى اذهانهم آنذاك .

* * *

هذه لمحة عن الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في لبنان، خلال القرن الماضي . ولما كان الأدب مرآة الشخصية والبيئة ، والتعبير الصادق عن وقوع الحياة المحيطة على وجدان الكاتب وتأثيرها فيه وتأثرها به ، وجب علينا أن نتبين صورة هذه الحياة ، كما جلاها لنا ادباء اليقظة .

فلنا ان لبنان في القرن التاسع عشر ، شهد ظهور الطبقة الوسطى . ومن خصائص هذه الطبقة : الفردية ، إذ أنها تقوم على أكتاف الرجل العصامي الذي

يشق طريقه في الحياة بسعة الحيلة والمثابرة والمنافسة الحرة والتدافع بالمناكب . وكما تقوم فلسفتها في الحياة على الفردية والاجتهاد الشخصي ، كذلك هي في العلوم والآداب والدين أيضاً .

وأول خطوة بخطوها الأدب المتخلف ، في سبيل الانتعاش والازدهار ، هي الترجمة . فالترجمة هي سبيل التقليد . والتقليد هو المدرسة الاولى للاتصال . وأول ما يظلمنا من مترجمات عهد اليقظة ، في النصف الأول من القرن الماضي ، قصة «روبينسون كروزو» لدانيال ديفو ، التي ترجمها بطرس البستاني بتكليف من المبشرين الإنجليز ، وطبعت في مطبعتهم بالطبعة سنة ١٨٣٥ ، باسم «التحفة البستانية في الاسفار الكروزية» .

وقد يزول عجبنا من الحرص على ترجمة هذه القصة في ذلك الوقت المبكر ، على ضعف التيار القصصي آنذاك ، إذا عرفنا أنها كانت أصدق تعبير عن أفكار الطبقة الوسطى الانكليزية ، التي كانت آخذة في النمو في القرن الثامن عشر ، وخير دفاع عن مثلها وأحلامها . وقد عبر الكاتب عن كل ذلك ، بقوله في مطلع القصة على لسان البطل :

« وكان أبي على جانب عظيم من الحكمة والرصانة فأخذ يقدم لي نصائح فاضلة وينذريني أن أعدل عما عزمت عليه . وفي ذات يوم صباحاً دعاني إلى مخدعه الذي لم يكن يفارقه لمرض في رجله وأخذ يكلمني بحرارة ونشاط عن هذا الأمر . وسألني : هل يوجد عندك سبب غير حب السفر والجولان يملك على مباينة بيتي وترك وطنك العزيز ، حيث يمكنك التداخل مع أصحاب التقدم والنجاح في امور الدنيا بواسطة الجهد والاجتهاد وان تعيش مع ذلك عيشة راحة ولذة . ثم قال : ان الذين يتغربون بقصد الربح اما من القوم الذين سددت عليهم ابواب النجاح في بلادهم او من أصحاب الفنى والثروة العظيمة . فان هؤلاء يطلبون الارتقاء بواسطة جدهم في طلب الاسباب ويجعلون لأنفسهم شهرة بواسطة اعمال خارقة للعادة . ولكن هذه الامور هي إما أعلى او أدنى منك

جدّاً، وان حالتك هي متوسطة ، أو بالحري في أعلى طبقة من درجة الدنيا. وإنه قد وجد بالاختبار المستطيل ان هذه الدرجة هي أحسن الحالات في العالم وأكثرها موافقة لراحة الانسان . لأنها غير خاضعة للشقاء والمصائب والانتاب والوجاع التي تلتصق عيشة من كان في درجة الدنيا ولا محفوفة بالكبرياء والتنعيم والطمع والحسد التي توجد في من هم في الدرجة العليا ... ثم قال : إذا لاحظت الامور يظهر لك دائماً ان مصائب الحياة يشترك فيها القسم الاعلى والقسم الأدنى من بني البشر . وأما الحالة المتوسطة فان مصائبها تكون أقل وتقلباتها لا توازي تقلبات الحالتين الآخرين . أي ان أصحاب الحالة المتوسطة لا يكونون عرضة وهدفاً لأمراض الجسد وقلق العقل كما يكون الذين بواسطة سوء التصرف والتنعيمات والشراسة من الجهة الواحدة، او مصائب العمل وتعدر الاحتياجات وقلة الأكل وخباثة الاطعمة من الجهة الاخرى يجلبون على أنفسهم أمراضاً وعللاً من شأنها أن تنتج بالطبع من معيشتهم . وإن الحالة المتوسطة تكون دائماً مقرونة بجميع أنواع الفضائل والتمتعات ١ .

فروبنسون كروزو بطل القصة ، يمثل إذن الفتى البورجوازي يرغبه الشديدة في المعرفة وإيمانه بالتجربة العملية وركوب متن المخاطر ، وفي علاقاته بالطبيعة التي تكتنفه ، والخالق الذي برأه وبرا الكون . والقصة تدور حول حياة هذا الفتى المغامر الذي ينتمي إلى إحدى أسر الطبقة الوسطى ، وتورده على أسرته وهربه إلى البحر على ظهر إحدى السفن ، حيث ابتدأ حياة مليئة بالمغامرات ، إذ تحطمت سفينته مرات عدة ، ثم استقرت به الحال في البرازيل وأمضى فيها بضع سنوات يعمل في الزراعة وجمع المال . إلا أن طموحه الشديد الذي كان مهمازاً يخز جانبه دائماً للوصول إلى حياة أفضل ، لم يقف به عند هذا الحد ، بل حملة إلى مجاهر أفريقيا ليجلب عدداً من العبيد

يستخدمهم في مزارعه الشاسعة . وقد كانت هذه الرحلة ، بداية عهد التجربة الشخصية الصحيحة بالنسبة إليه . إذ تحطمت سفينته وقذفت به الأمواج إلى سواحل جزيرة مجهولة ، عاش فيها مدة تزيد على عشرين سنة ، قضاها في التجربة والاختبار في شؤون الحياة العملية البسيطة . فقد روض المعيز البرّي واستصلح الأرض واستنبت بعض المزروعات ، وعاش حياة تقية عكف فيها على قراءة الكتاب المقدس ، فعرف خالقه دون واسطة ، وحافظ على السبت ، وعلى النظافة الروحية والجسدية . وقد استطاع أثناء إقامته في هذه الجزيرة أن ينقذ أحد الزوج من أكلة لحوم البشر ، فعلمه لبس الثياب وهدهد إلى النصرانية ، وأنقذ روحه من الهلاك ، وأسماه « فرايدي » (جمعه) . وأصبح جمعه هذا ساعده الأيمن في تحمل مشقات الحياة في الجزيرة . وبعد أن أنقذه ومدّته ، استطاع أن ينقذ أباه أيضاً ورجلاً إسبانياً ، وقد حاول أن يهدي الأول وأن يرد الثاني إلى البروتستانتية ولكنه لم ينجح معهما ، فأثر التسامع واللين ، ومعاملتها بالمحبة والمعروف تحقيقاً لنصرانيته .

واستطاع روبنسون ، أن ينشئ دولة ديموقراطية صغيرة ، رعيته فيها ثلاثة أشخاص يدينون له بحياتهم . وقد عبر عن ذلك بقوله :

« فصارت جزيرتي حينئذ معمورة بالسكان ، وصرت أحسب نفسي غنياً بالرعايا . وكنت أفرح مبهجاً عندما أتأمل كيف كنت كأني ملك كبير . فكانت كل البلاد ملكي الحخاص وكنت أتسلط عليها من دون معارضة ولا منازعة . وكانت رعاياي خاضعة طائعة لي تماماً . فإني كنت ملكاً ومشرعاً . فإن حياتهم جميعاً كانت من عندي ، ولهذا كانوا مستعدين لان يبذلوها إذا لزم الأمر لأجلي . وبما يحق له الاعتبار ، أنه لم يكن في مملكتي الواسعة إلا ثلاثة من التبعة ، وكان أولئك من مذاهب مختلفة ، فان خادمي جمعة كان بروتستانتياً ، وكان أبوه وثنياً أكثال الناس ، وكان الإسمانيولي بابوياً . إلا أنني ناديت بحرية

الضير في كامل سلطنتي وأبرزت فرماناً عالي الشان ، أعلنت فيه أنه لا إكراه في الدين «^١

وقد وصف روبنسون رسالته ، أو رسالة الرجل الأبيض المتمدن ، إلى الشعوب الهمجية ، وهي الرسالة التي كثيراً ما تحدث عنها المستعمرون، بقوله: «وكان ذلك يجعلني أعتبر تكراراً متعجباً كيف أن الله، مع أنه قد ارتضى كما يظهر من أعمال غيابه وسياسة أعمال يديه، أن ينزع من قسم كبير هكذا من عالم خلائقه أحسن الامور والأعمال التي يوجد في طباعهم وقوى أنفسهم استعداد لها، قد أسبغ عليهم نفس القوى والعقل والعواطف وحاسيات المعروف والشكر وكراهة الشر والشعور بالجميل والخلوص والأمانة ، وكل استعداد لعمل الخير وقبول الخير بما أسبغه تعالى علينا نحن معاشر المتمدنين، وانه عندما يرتضى أن يجعل لهم فرصاً لإبراز تلك الحاسيات تراه مستعدين مثلنا أو أكثر استعداداً منا لاستخدامها في الامور والمقاصد التي جعلت فيهم لأجلها. وكنت أغتم وأحزن كثيراً عندما كنت أتأمل لدى حصول فرصة لذلك، كيف نسيء نحن استعمال تلك القوى جميعها ، مع أنها قد انيرت بواسطة مصباح التعليم العظيم الذي هو روح الله ، وبواسطة معرفة كلمته تعالى . وكيف أنه تعالى قد ارتضى أن يستر مثل هذه المعرفة المتقدمة عن ملايين لا تحصى من الناس، الذين إذ كانوا مثل هذا البربري المسكين ، لا بد من أن يستعملوها أحسن متاً . ومن ثم كنت أحياناً أتطرف في ذلك وأعترض على سلطة الله المطلقة، وصرت كأتاني أتشكى من عدل الله في إخفائه ذلك النور عن البعض ، ووجهه به إلى البعض الآخر ، مع أنه قد وضع واجبات واحدة على الفريقين . إلا أنني كنت اغلق الباب على هذه الأفكار، وأرفعها من بالي بما يأتي : وهو أولاً أننا لا نعلم على أي نور وأية شريعة تكون دينونة هؤلاء . وأنه إذا كان الله بالضرورة

١ التحفة البستانية في الاسفار الكروزية : ٢٣٤ .

قدوساً وعادلاً طبعاً بغير نهاية ، وقد قضى على أولئك الخلائق بالابتعاد عنه ، لا بد من أن يكون ذلك بسبب أخطائهم ضد ذلك النور الذي هو كما تقول الكتب المقدسة شريعة لأنفسهم ، وبموجب قوانين تقرر ضمائرهم بانها عادلة ، وإن كان الأساس غامضاً عتاً . ولم يشأ الباربي تعالى أن يكشفه لنا . ثانياً إذا كنّا جميعاً لسنا إلا خرفاً بيد الخزّاف ، كان لا يحق لنا أن نقول لجابلنا لماذا جيلتنا هكذا^١ .

قلنا إن هذه القصة كانت خير تعبير عن أحوال الطبقة الوسطى الإنكليزية ، التي كانت آخذة في النمو في القرن الثامن عشر . وهي من ناحية أخرى تحتوي على إلهام بما يؤول إليه حال المجتمع البدائي عندما تطرأ عليه عوامل التمدن . ولعل الإنجليز ترجوها في ذلك الوقت المبكر ، لتذيع بين الناس ، وتكشف لهم عن هذه المعاني جميعاً ، وتوحي لهم بمعارضة نظام الإقطاع الجائر ، الذي كان يقوم على طبقية منحرفة ، تأبأها طبيعة التعاليم المسيحية السمحة . ثم ان في الكتاب تأكيداً لفردية الفرد ، ولوجوب اعتماده على نفسه في تلمس سبيله في الحياة والدين ، دون واسطة . وهذا ما كان يبشر به الإنجليز آنذاك .

ومن الكتب التي ترجمت أيضاً في هذه الفترة المبكرة كتاب « سياحة المسيحي » لجون بنيان . وقد أريد به أن يقدم بين يدي نصارى البلاد ، صورة واضحة لمجاهدة النفس والغلبة عليها ، واكتشاف طريق السعادة بواسطة قراءة الكتاب المقدس وتطبيق تعاليمه . وقد اتضحت فيه رسالة الإنجليز أيما اتضاح ، حتى كان الإنجلي في فيه هو الذي يهدي الضالين إلى مدينة السعادة ، مدينة الله . وقد أشار الكتاب إلى ذلك في مواضع عدة . وبما جاء فيه :

« قال : وبينما هو في ذلك الجهاد ، إذ أقبل عليه رجل يقال له المنجد ، وقال له ما شأنك ههنا . قال : إن رجلاً يقال له الإنجلي قد أمرني أن أسلك

هذه الطريق ودلني على ذلك الباب لأنجو من الغضب الآتي « ١ »
وتؤكد في هذا الكتاب شخصية الفرد، وبلوغه الخلاص عن طريق الجهاد
الشخصي والتجربة المتصلة والوقوع في المآزق والنجاة منها بواسطة الايمان .
ولعل من الطريف أن نذكر ، أن رفاة الطهاوي رمز النهضة الفكرية
في مصر ، في القرن التاسع عشر ، ترجم قصة « مغامرات تلياك » لفنيلون ،
بين سنتي ١٨٥٠ و ١٨٥٣ ، حين كان مبعداً في السودان ، وخشي أن ينشرها
في مصر فيزداد غضب عزيز مصر عليه ، وآثر أن ينشرها في بيروت . وقد
كان لهذه القصة مغزى سياسي أراد رفاة نشره على الناس ، لينتبهوا إلى مفاصد
حكم عباس الطاغية كما فعل حين ترجم « تخلص الإبريز » إلى تلخيص باريز ،
الذي يعزو إليه بعض المؤرخين سبب إبعاده ، نظراً لما فيه من تنويه بالحكم
العادل والمساواة بين الناس وما إلى ذلك .

وقصة «مواقع الأفلاك في وقائع تلياك» هذه، التي لاقت رواجاً في بيروت
حتى ان بعض أصحاب الفرق التمثيلية ، مسرحوها ومثلوها على مسارحها -
تمثل فردية رجل النهضة المثقف ، وضربه في الآفاق سعياً وراء الحكمة والتجربة .
وقد اعتمد فيها المؤلف الفرنسي ، على ما جاء في « الأوديسة » من خبر
تلياك ، ورحلته للبحث عن أبيه ، ولكنه تصرف فيها تصرفاً كبيراً ،
واسهب في وصف هذه الرحلة ، بأن جعل (منيرفا) إلهة الحكمة والفنون ،
تتنكر في هيئة (منطور) صديق تلياك ورائده ، وتجوب به البحار حتى
تبلغ به مدينة (سالنت) عاصمة مملكة أيدومينيوس الجديدة . وقد استطاع
منطور أن يوطد الأمن والسلام في هذه البلاد التي طالما اكتوت بنيران
الحروب ، وأن يشرع لها القوانين العادلة ، التي تضمن استتباب الأمن والعدالة
والمساواة فيها . وقد بث فنيلون في الفصل العاشر من هذه القصة ، آراءه في

الإصلاح، معرضاً بحكم لويس الرابع عشر لفرنسا، ويثنى أضرار الترف ورفع من شأن الزراعة ونادى بالعودة إلى حياة البساطة والتقشف . ولعلّ رفاة حين ترجمها إلى العربية ، أراد إبراز هذه المعاني جميعاً ، فخشي أن ينشرها في مصر ، إذ لم يكن صدر حكماها آنذاك من الرحابة بحيث يتسع لمثل هذا التعريض . وأكثر أن ينشرها في بيروت مدينة النور والثقافة في ذلك الحين .

ونكتفي هنا بهذا القدر من الحديث عن الكتب التي ترجمت بتوجيه خاص . أما في حقل الترجمة العامة ، فإننا نلاحظ ميلاً جارفاً إلى ترجمة القصص الرومانطيقية ، نظراً لما فيها من معاني التحرر والانطلاق وحب المغامرة والبحث عن المجهول . فترى أن الكتاب مالوا إلى ترجمة قصص جورج اوهنه وهنري بوردو وادولف دزري واسكندر دوماس (الأب والابن) واوغست شيجل وبونسون دي تيراي وبرناردان دي سان بيير واوجين سو وساتويريان وفرانسوا كوبه وموريس بلان وغيرهم من الكتاب الرومانطيقين ، ومؤلفي قصص المغامرات ^١ .

أما في حقل التأليف ، فأول ما يقابلنا مسرحيات مارون النقاش . وهي « أبو الحسن المغفل » (١٨٤٩) و « البخيل » (١٨٤٧) و « السليط الحسود » (١٨٥١) .

أما الأولى فقد استمد موضوعها من « ألف ليلة وليلة » ، وهي تصور رغبة أبي الحسن المغفل في أن يصبح خليفة ، ولو ليوم واحد ، لكي يصلح أحوال الدنيا . وفي هذا رمز لقلق الإنسان في حجم حكومة مستبدة ، تفرق بين الناس في ميزان العدل ، وترهقهم بظلمها ، وتسعى دوماً إلى إضعافهم ببث الفتن بينهم . وشخصية الخليفة فيها، مثار للسخرية والعبث . ولنذكر أن مارون

١ .راجع في هذا الشأن كتاب « القصة في الأدب العربي الحديث » لأحد المؤلفين ، صفحة

النقاش ، كان ينتمي إلى طبقة التجار ، عماد الطبقة الوسطى آنذاك ، ثم إنه كتبها حين كانت الدولة العثمانية بمساعدة الدول الأجنبية، تسعى إلى إثارة القلاقل والفتن بين الرعية ليتيسر لها حكم البلاد .

وفي مسرحية «البخيل»، نرى نماذج من الطبقة الوسطى العليا، ونلمس سغرية من افراد هذه الطبقة ، وخاصة من البخيل الذي يضمحي بجميع القيم بسبب جشعه وحرصه على المال . وفي اختلاف اللهجات ، بين لبنانية جبلية، وبيروتية ومصرية وتركية ، رمز لاضطراب المجتمع اللبناني ، الذي كان يحتضن مختلف العناصر البشرية وكأنه برج بابل .

كما تقع في « السليط الحسود » ، على نماذج أخرى من الطبقة الوسطى ، في جشعها وحرصها وطموحها ودسائسها وتزوعها إلى الارتفاع والسو ، دون أن يكون لها من طبيعة أخلاقها وتربيتها ما يهيئها لذلك .

وفي سنة ١٨٥٥ ، أصدر فارس الشدياق كتابه « الساق على الساق فيما هو الفارياق » ، والكتاب ترجمة ذاتية له ، تكشف لنا بوضوح عن تفكير البطل البرجوازي العصامي ، الذي ميّز نفسه بالعلم والثقافة لا بالمال والاقطاعات . وفيه ثورة عارمة على نظم المجتمع ومؤسسه الاجتماعية والروحية والاقطاعية، وعلى اساليبه الادبية .

فهو ينعى على اغنياء البلاد ، جشعهم وتكالبهم على المال ، وهدرم للقيم العليا في سبيل درهمات يمتنونها ولو بالغش والحداع والظلم ، فيقول :
« ولا يخفى أن الدنيا لما كان شكلها كروياً كانت لا تميل إلى أحد إلا إذا استمالها بالمدور مثلاً وهو الدينار ، فلا يكاد يتم فيها أمر بدونه ، فالسيف والقلم قائمان في خدمته والعلم والحسن حاشدان إلى طاعته . ومن كان ذا بسطة في الجسم وفضل في المناقب فلا يفيد طوله وطوّله بغير الدينار شيئاً . وهو على صغر حجمه يغلب ما كان كبيراً ثقيلاً من الأوطار ولبنات النفس ؛ فالوجوه المدورة المدنرة خاضعة له إبان برز ، والقذود الطويلة منقادة إليه كيفما دار ،

والجباء العريضة الصلابة مكبة عليه ، والصدور الواسعة تضيق لفقده . ١
ويقول في موضع آخر :

« ثم لبث الفارباقي يتعاطى حرفته الأولى وملّ منها ملل العليل من الفراش .
وكان له صديق صدوق يراقب أحواله . فاجتمع به مرة وخاضا في حديث
أفضى إلى ذكر المعاش ، والتظاهر بين الناس بأحسن الرياش . فقرّ رأي كل
منهما على أن الإنسان في عصرهما لا يعدّ إنساناً بفضله ومزيتته ، بل بيزته
وزينته . وإن الناس المولودين من الحز والحرير والقطن والكتان ، المعلقين
في اوتاد حوانيت التجار ، أعظم قدراً من الناس الماشين العارين عنها . وإن
المرء ، إذا كان ضيق الصدر والرأس ، بحيث يكون واسع السراويلات واللباس ،
كان هو النبه الآفق المشار إليه بالبنان المحمود بكل لسان . » ٢

وقد هاجم الشدياق أيضاً المدرسة الأدبية البالية ، التي كانت تقود حركة
الأدب في عصره ، فكان أدبه مثلاً راهناً على التجديد ، ولم تسلم مدرسة السجع
المثكل هذه ، ممثلة في الشيخ ناصيف اليازجي صاحب «مجمع البحرين» ، من نقده
اللاذع وسخريته المرة . يقول :

« السجع للمؤلف كالرجل من خشب للماشي ، فينبغي لي أن لا اتوكأ عليه
في جميع طرق التعبير لئلا تضيق بي مذاهبه أو يرميني في ورطة لا مناص لي
منها . ولقد رأيت أن كلفة السجع أشق من كلفة النظم ، فإنه لا يشترط في
أبيات القصيدة من الارتباط والمناسبة ما يشترط في الفقر المسجعة . وكثيراً ما
ترى الساجع قد دارت به القافية عن طريقه التي سلك فيها حتى تبلغه إلى ما لم
يكن يرضيه ، لو كان غير متقيد بها . » ٣

١ المصدر السابق : ٣١ .

٢ » » : ٤٦ .

٣ » » : ٦٠ .

ويتعرض الشدياق في كتبه أيضاً الى مسائل ذوقية وأسلوبية، نجشم شرحها وبسطها للناس ، ليفهموا سر خروجه على تلك التقاليد المنهرة التي ألفوها .

هذه ملامح من ثورة الشدياق ، الفتى العصامي المنفرد، على المؤسسات القديمة وهي صورة صادقة للثورة الرومانطيقية ، التي دعت إلى تحطيم كل قديم من أساليب الحياة والأدب. وفي الكتاب صور أخرى من هذه الثورة، منها حملته على العادات الذميمة التي كانت متفشية في بلاده ، وحرصه على النهوض بالمرأة وإحلالها المكانة اللائقة بها في المجتمع .

ونغني إلى الأمام لنقابل أول قاصّ عربي في نهضتنا الحديثة ، وهو سليم البستاني - وقد اختار شخصيات قصصه من أبناء الطبقة الوسطى ، طبقة التجار والمتقنين والمغامرين والنساء اللاتي تملن حظاً من الثقافة ، أو اللاتي يمثلن المرأة القديمة ، التي لم تمل حظاً من العلم والتهديب . وهو يصف بطل قصته الأولى « الهيام في جنان الشام » بقوله :

« وقد كان البطل من المغامرين الذين يحبون خوض البراري والبحار، وكان يصبو الى الوقوف على الحوادث والأخبار، وكان ذا ثروة ومال، كثير الهبات محمود الخصال ... ومع أن الباري كان قد أنعم عليه بجيزيل المواهب ، لم تتحرك فيه الكبرياء والتعظيم وحب ارتقاء المناصب. بل كان قد رضي من دنياه الغرور بصحة الجسم والملاهي والسرور . »^١

وهذه صورة صادقة دقيقة للبطل البرجوازي ، تضم ملامح من شخصية روبنسون كروزو وشخصيات قصص دوماس وشاتوبريان واوجين سو وبراناردان دي سان بيير .

وبطلته « وردة » مثقفة ، تجلس وفي حضنها كتاب . ويشترك البطل والبطلة في مغامرات كثيرة تدور وقائعها في سورية ولبنان ، وقبرص ،

ويقابلان القراصنة ، ويستبكان معهم في معارك خطيرة وتنتهي حياتهما في القصة
بنهاية سارة، هي النهاية الرومانطيقية التي تعقب المخاطر والمصائب .

وقصته الثانية « اساء » ، معرض لفتيات من الطبقة الوسطى تسعى كل
منهنّ للزواج . وبطلها تاجر من أبناء الطبقة الوسطى هو « كريم البغدادي » .
وقد لخص الكاتب الفكرة التي أراد إبرازها في القصة بقوله :

« إن المقصود من هذه القصة هو تبين العادات والاعمال التي لا تناسب أهل
الذوق السليم في جميع الظروف ، ولا يخفى انها بما لا بد من حدوثه في زمان
خروج البلدان من حالة التمدن باقتباس عادات قوم رفعوها اليها بأسبقيتهم في
المعارف والفنون والثروة وبالتالي بالقوة قبل أن تصير في ظروفهم من جهة
الأدبيات . »^١

إذن هي تصوير لحالة الطبقة الوسطى ، في محاولتها تقليد العادات والمثل
الارستقراطية التي كانت تمثل آنذاك في طبقة الاقطاعيين ، وأصحاب رؤوس
الاموال والشركات والمصارف من الاجانب الذين غزوا البلاد بعد فتنة
الستين .

والقصة الثالثة هي « بنت العصر » ، واسمها يدل على موضوعها ، وهي
تكاد لا تختلف عن سابقتها من حيث الموضوع والدلالة الاجتماعية . وفيها تظهر
شخصية الفتاة المثقفة واضحة جلية . وكذلك قل عن سائر قصصه الاجتماعية
والتاريخية . وعن قصص من تلاء من الكتاب كزيدان وليبة هاشم ونقولا
حداد . وعن مسرحيات سليم النقاش ونجيب الحداد والياس فياض وغيرهم ممن
عملوا للمسرح مؤلفين ومترجمين ، حتى آل الأمر إلى يدي فرح أنطون ،
فكانت مقالاته وقصصه ومسرحياته خير تعبير عن أفكار الطبقة الوسطى الصغيرة

١ مجلة الجنان - السنة الرابعة : ٨٢٦ .

التي انبثق منها وارتبط بها، منذ نشأته الأولى ارتباطاً وثيقاً . وإذا رجعنا إلى مقالاته في الجامعة ، وجدنا أنه يقيس الأمور الاجتماعية بمقاييس هذه الطبقة ، وينظر إلى ألوان الثقافة العالمية والمحلية ، التي كان يجب منها عباً ، بمنظورها الخاص . ثم نرى أنه معنيّ بقضية الطبقات ، حريص على تتبع نشأتها وتطورها وآثارها في المجتمع ، فيقف قصة من قصصه هي « الدين والعلم والمال » على شرح هذه القضية في واقعها العملي .

وقد كان للقضية الدينية ، وللسلطة الاجتماعية والسياسية والثقافية للكنيسة في لبنان أثر في أدبه ، شأنه في ذلك شأن الشدياق من قبل ، وجبران والريحاني ونعبيه من بعده ، وقد تناولها من زاوية الفكر الهادي الرصين ، بينما تناولها هؤلاء بحماسة الأديب الرومانطقي المنفعل أو بسكون المتصوف الذي استسلم والقي سلاحه منذ بدء الطريق .

وقد عني في أدبه النظري ، وفي محاولاته العملية في القصة والمسرحية ، أن يعكس ما ساء بالمسألة الاجتماعية ، وهو يعني بها قضية المجتمع بمعناها الواسع بما فيه صراع الطبقات ، وصراع الأفكار الجديدة وتنازع البقاء والحرية والاستعمار والاستقلال عن الأجنبي ، ومشكلة العلم ومدى مطابقتها لحاجات المجتمع ، وبمعنى آخر قضية الطبقة الوسطى الناشئة ، مع أطراف من قضية العمال التي كان مفهومها غامضاً في ذلك الحين ، إذ اختلط بمشكلة الصراع الطبقي عامة ، وبمشكلة الطبقة الوسطى ، بمعناها الواسع الذي قصده فرح في أبحاثه وقصصه ومسرحياته . فكان فرح أنطون بذلك ، الحلقة الأخيرة في سلسلة التفكير الاجتماعي الذي استقطب حول الطبقة الوسطى ومشكلاتها ، منذ بداية النصف الثاني من القرن الماضي . فأدبه إذن هو الصورة المهيبة المنقعة ، لكتابات الشدياق في طوره الفردي ، و لكتابات مارون النقاش وسليم البستاني وسليم النقاش وأديب إسحق ونجيب الحداد والياس فياض وسوام من أقطاب مدرسة الثورة الرومانطيقية . وهو برزخ فاصل بين

الأدب الجديد القديم ، بما فيه من اضطراب المفاهيم ، وتشوّه القوالب الأدبية ، وبين الأدب الجديد بمعناه الحقيقي ، أدب مدرسة المهجر ، الذي عقدنا لبعثه هذا الكتاب .

هذه لمحة موجزة تكشف لنا عن الخطوط البارزة في الادب اللبناني الجديد ، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . إلا أن أطارها لا يشمل جميع أجزاء اللوحة . فقد كانت تعيش على هامش هذا الادب ، بعض الحركات التقليدية الفاترة ، التي ارتبط نجاحها في بعض الاحيان باسم أمير من الامراء ، كالامير بشير الشهابي ، أو باسم شخصية ضخمة كشخصية الشيخ ناصيف اليازجي ، الذي وقف حياته على بعث تراث اللغة في الشعر والنثر ، والقضاء على كل محاولة للتجديد سواء في اللفظ أو المعنى . فعني بشرح ديوان المتنبي ، أوج النهضة الشعرية العربية ، في ابان ازدهارها ، وبإذاعته بين الناس . كما عمد إلى تقليده في دواوينه الثلاثة التي أصدرها . وفي النثر ، عمد إلى تقليد الحريري في مقاماته ، باعتباره آخر حلقة من سلسلة الكتاب الذين حافظوا على البيان العربي في أعظم صورته وأكثرها نضوحاً بالرهق والتكلف . وحرص على إشاعة الثقافة اللغوية والبلاغية بين الناس ، فألف في الصرف والنحو والبلاغة والعروض ، كتباً لا تختلف في أسلوبها وطريقة بحثها عن كتب القدماء . وكان الشيخ ناصيف قطعاً لدائرة شملت أبناءه وبنته ، وشملت الشعراء والكتاب المقلدين أمثال بطرس كرامة والأحدب والأسير والانسى وسوام .

وظهرت روح هذه الحركة السلفية قوية في المسرحيات والقصص الدينية ، التي أريد بها صدّ تيار التجديد ، والعودة بالناس إلى التراث الديني ، بقصد مقاومة « المرطقة » والقضاء على حركة الانفلات من عجلة الإقطاعية الدينية .

ومن الطريف هنا أن نلقي نظرة على الأدب المصري في ذلك الحين ؛ فقد تلاقت فيه تيارات متباعدة ، بعضها انبعث من البيئة انبعاثاً أصيلاً ، وبعضها طراً عليها من الخارج . فنرى أولاً حركة تقليدية قوية ، قوامها رجال الأزهر ،

والشعراء الذين تخرجوا على أيديهم أمثال السيد إسماعيل الحنّاب والشيخ العطار والشيخ محمد شهاب الدين والسيد علي الدرويش ، وهؤلاء يمثلون التقليد في أقبح صورهِ . ثم تبعتها طبقة من الشعراء ، اطلعت على أصول الأدب العربي في عصور الازدهار ، فحاولت أن تجدد ، ضمن الإطار التقليدي العام ، ومن هؤلاء علي أبو النصر ومحمود صفوت الساعقي وعبدالله فكري وعبدالله نديم وعلي الليثي . ثم كانت محاولة البارودي الضخمة ، في بعث القديم والتمسك بروحه ، مع شيء من الاصلاح والإتقان في التقليد .

أما محاولات التجديد ، فقد وُثِدَت في سهدا . إذ لم تلاق محاولات رفاعة الطهطاوي من التشجيع ما يحمله على المضي فيها قدماً ، وأقصى ما بلغته هذه المدرسة المجددة ، كان ترجمة المسرح الفرنسي الكلاسيكي باللهجة المصرية الدارجة ، وهذا ما اضطلع به محمد عثمان جلال أحد تلاميذ رفاعة .

أما التجديد بالمعنى الصحيح ، فقد كان طارئاً على مصر ، وفد عليها من لبنان ، وتمثل في محاولات سليم النقاش وأديب اسحق ونجيب الحداد في المسرح ، وآثار جورجى زيدان وفرح انطون وليبة هاشم ونقولا حداد في القصة ، وقصائد نجيب الحداد ونقولا رزق الله وطانيوس عبده وخليل مطران وأمين تقي الدين في الشعر . وقد احتضنت «المقتطف» و«الهلل» و«الزهرة» ، حركة التجديد الطارئة هذه ، وعبرت عن روحها خير تعبير .

ولكن ما هو سر هذا التباطؤ الذي لمسناه في حركة التجديد في مصر؟ السبب الأول في نظرنا هو تمسك مصر ، ورجال الأزهر بوجه خاص ، بالتراث العربي الذي ارتبط في أذهانهم بتراث الإسلام ارتباطاً وثيقاً . بينما كان رجال النهضة في لبنان ، لا يحسّون مثل هذا الإحساس . زد على ذلك ، أن الأدب المصري في القرن الماضي كان يعيش في بيئة سياسية رجعية تؤمن بالسلطان المطلق ، وبحق الملوك الإلهي ، ثم إنه كان يغتذي من هذه البيئة ، ويتجه إلى ولائها وأمرائها ليستمد منهم الرعاية والعون ، ولينال الخطوة والتقريب . ويتضح

لنا ذلك من حياة الأدباء أنفسهم ، الذين كانوا إما موظفين في الدولة ، أو نداء
همم ابتداء الطرف الأدبية ، ليهودها إلى سادتهم من الولاة والأمراء ،
فيقوعوا عندهم على العطف والتقدير .

* * *

فرغنا بما تقدم إلى تيجتين هامتين ، اولاهما أن القرن الماضي في لبنان ، شهد
ظهور الطبقة البرجوازية المستضعفة ، من صغار الملاك والتجار والصناع
والموظفين والفلاحين ، وان مصالح الطبقة المثقفة التي نُشئت في مدارس
البعثات التبشيرية ، ارتبطت بمصالح هذه الطبقة ، فكان أدها تبيراً عن
البرجوازية اللبنانية الناشئة ، وما تقوم عليه من الفردية والمنافسة والتراحم
بالمناكب والتكرار للمثل والتقاليد القديمة ، وخاصة في الدين والاجتماع .
والثانية ان أدب هؤلاء المجددين ، كان أدباً رومانظيقياً ظهر نتيجة لعوامل
واسباب ، لا تختلف عن العوامل والأسباب التي أدت إلى ظهور المدرسة
الرومانظيقية في أوروبا ، وأواخر القرن الثامن عشر ، ومطلع القرن التاسع
عشر . ومعنى ذلك كله ، ان هؤلاء المثقفين الذين نشأوا في عهد التحرر الفكري
وتفتح شخصية الفرد اللبناني ، واضطراب حبل الأمن والسياسة والاقتصاد
عجزوا عن أن يجدوا لهم مكاناً في سفوح لبنان ، أو على شاطئ بيروت ،
وأخفقوا في محاولتهم لتغيير طبيعة المجتمع الذي عاشوا فيه ، ولذا هاجروا
بجملهم طوح السوري ، الذي عرف عنه منذ القدم ، ويستعظم اليأس
الرومانظيقي ، والتشاؤم الذي لف نفوسهم ، ومملك عليهم أظفارها . فعملوا
معهم بذور الرومانظيقية إلى مهاجرهم الجديدة ، وخلقوا حركة أدبية جديدة في
مصر ، هي حركة المدرسة السورية المتصورة ؛ وأتيح لهذه البذور أن تشرق
الأرض وتنمو وتتضر ، حين ألقبت في بيئة أدبية واجتماعية جديدة ، هي البيئة
الأميركية . وكان للروحانية الشرقية ، والاغتراب وما ينتج عنه من حنين ،
والألم الذي يرافق المهاجر ، حين يتروك وطنه نهياً للدسائس والمؤامرات ،

ولطبيعة شخصية جبران الشاعر الحالم ، وماغذى هذه الشخصية من آثار المدارس الأدبية والفنية والفكرية التي اتجه إليها هذا الفني المبدع - الذي كان استاذ المهجريين ، والنور الذي تعشو اليه أبصارهم - بكل قواه وبحث عنها في القارتين . نقول كان لكل هذه العوامل مجتمعة ، أثر كبير في خلق مدرسة شعرية رومانطيقية، في بيئة أدبية - هي البيئة الأميركية - كانت تتجه آنذاك نحو الواقعية في القصة ، ونحو التصويرية والتغني بالديموقراطية الأميركية في الشعر، ونحو الآلية في الحياة والصناعة ، واكتشاف الشخصية الأميركية في الفكر والاجتماع ؛ ملامح من أدب وحياة ، كان من شأنها أن تحتق كل حركة فردية في الشعر والحياة .

ومضت هذه المدرسة على سننها، يرود لها جبران المجهل ، ويرعى أفرادها بعطفه وتشجيعه ويتعهد نعيه نتائجهم بالتوجيه والنقد، حتى حقق لنا أن نقول : إن تراث جبران الفكري والأدبي كان نهياً توزعه شعراء المهجر وكتابه - إلا من استوت لهم شخصية مستقلة مشعة ، تمتاز بالاصالة والعمق كنعيمه - واتخذوا منه قاعدة أقاموا عليها أساطين مدرستهم الشعرية الجديدة ، وهذا ما سنوضحه فيما يلي من ابجاث الكتاب .

المسود

سنقصر حديثنا في الفصول التالية على الشعر المجهري ، من حيث الموضوع ، فلا نمسّه بالنقد إلا مسّاً طفيفاً . وغايتنا من ذلك ان نحدد سمات المدرسة المجهرية وتعرف إلى أصولها . وهذه السمات وتلك الأصول تقتضيان ان نكشف عن الأمور الآتية :

١ . القاعدة الفلسفية للمدرسة المجهرية .

٢ . سماتها المذهبية التي تجعل منها مدرسة ذات لون رومانطيسي .

٣ . المؤثرات الخارجية .

٤ . مدى الاشتراك والافتراق في القاعدة الفلسفية والسمات المذهبية بين أفراد تلك المدرسة .

وقد جاءت هذه الحقائق بمزوجة بكل فصل - على قدر حاجته إليها أو إلى بعضها - دون أن ننسب القارئ إلى كل عنصر منها منفصلاً عن الآخر . وتوخينا الاعتدال ، جهد الطاقة ، في الحكم على قاعدة الشعر المجهري وسماته المذهبية ، والمؤثرات الخارجية التي عملت فيه . لأن هذه كلها ذات صبغة موهلة في القدم ، وليس من الحق أن نصل هذا الشعر بأحدثها دون أقدمها ، أو بالعكس . وقد أصبحت هذه المبادئ وتلك المؤثرات - مع الأيام - شركة بين أبناء الإنسانية ، أو بين السواد الأعظم من أبنائها ، فإرجاع هذه الأمور إلى النبع الأصلي الذي عنه انبثقت ، يكاد يكون أمراً مستحيلاً . خذ ظاهرة الافلاطونية الحديثة أو التصوف أو روح الزهد التي تشيع في هذا الشعر ، وتأمل الحديث عن الغاب أو الطبيعة وعن النفس والقلب والصراع بين النفس والجسد ، فإِنَّكَ لا ترى في هذه الأمور جيباً ، إلا مظهرأ إنسانياً يكاد يكون عاماً ، وان ذلك المظهر ولید أوضاع اجتماعية واقتصادية محدودة .

ولذلك كان حديثنا عن هذه الأمور - على سبيل المقارنة أحياناً - نوعاً من الاستذكار وتداعي الحواطر ، لا تقريراً لطبيعة الأخذ والتأثير . ولو كنا بسبيل المقارنة المتعمدة لذاتها ، لعرضنا للروح الرومانطيقية وفلسفتها ، على مرّ العصور ، بل لاخترنا من شعراء الغرب ، تلك الوقفات الرومانطيقية في نوع الحبال والمثالية والحنين والطفولة وغيرها ؛ وإذن لوجدنا ان الشعر المجهري صورة مكررة ، حتى في المواقف الشعرية وطريقة النظر إليها وتمثلها . ولكننا رأينا مثل هذه المقارنة ، أمراً مقتعلاً ينطوي على كثير من التكلف والرهق ، فأحجمنا عنها واكتفينا بما عسى ان يكون فيه مقنع لنا ولغيرنا ؛ فإن النظر إلى بناء الشعر المجهري من الداخل - في هذه المرحلة من تأريخنا له - أكثر جدوى من تلمس المصادر التي كفلت لذلك البناء كثيراً من المواد .

وقد يقال إن تلمس الفلسفة من الشعر - وهو قائم على العاطفة - أمر مقتعل أيضاً . ونحن نقول ، إننا لا نتلمس فلسفة لذاتها في الشعر المجهري ، لأن نسبياً لم يقل شيئاً جديداً في النفس ، ولأن أبا ماضي لم يأت بطريفٍ في أفكاره عن الزمن ، ولكن هذا الشعر في أكثره قائم على نوع من الحقيقة الفلسفية ، أو النظرة المفلسفة ، ولا بدّ لتصوره من دراسة هذه الناحية فيه ، ولا بدّ من جلاء هذه الناحية ، لتعرف المدى الذي كانت تحفّق فيه أجنحة هؤلاء الشعراء .

الثورة على الشائبة

جيران : المواكب (المجموعة الكاملة لمؤلفات
جيران خليل جيران ج ٢ : ٢٣٩) .
ابو ماضي : امنية إلهة (الحماثل ٢١) الاسطورة
الازلية (الحماثل ١٢٧) .
نيمه : جبل التمني (هس الجفون ٢٢)

لا نرانا غالين ، إذا قلنا إن قصيدة «المواكب» ، نبواس فلسفي تعشو إليه
روح الشعر المبهري عامة ، وأنها كانت أبعد القوائد أثراً في ذلك الشعر ،
لأنها قصيدة الحياة ، وصورة المواكب الانسانية التي ضلت الطريق ، حين
سعت الى السعادة والحرية والخلود ، في عوالم اخرى ، ونسيت الغاب ؛ ولا
بدت من ايقاظ تلك المواكب على نعمة عذبة ، تنبها الى حقيقة حالها ، وتصرفها
عن الاتجاه الذي سارت فيه آماداً طويلة ، وترجع بها الى البساطة البدائية ،
قبل أن تعبت بها يد التركيب والتشويه والتعقيد . لماذا أضع الانسان حقيقة
السعادة والخلود؟ لأنه ارتضى الخضوع لشرائع قيّد بها نفسه على هذه الارض ،
ولذلك كان لا بد له ، إن شاء الفكاك من قيوده ، من أن يحطم العرف
والشرائع والمواضع والمفاهيم الضيقة ، وبعبارة أخرى لا بد له من تحطيم
هذه الشائبة التي شطرت الوجود كله الى خير وشر ونور وظلام وإيمان وكفر
وسرور وحزن وسيادة وعبودية وعدل وظلم وقوة وضعف - ذلك كله سراب
خادع فالحقيقة الأزلية هي ان ليس هناك شيء من هذه التوبة ؛ بل هنالك وحدة

شاملة، الانسان فيها انسان دون ان ينطوي على صفات متناقضة، ومسميات مزورة. وتمثل هذه الوحدة على أنها فيما يسيه جبران « الغاب » - وفي الذهاب إلى الغاب اعتناق من الثنائية وانطلاق إلى اللامحدود ومعانقة للمطلق ، متسلة كلها في تلك الفرحة « الرعوية » التي تصاحبها نغمات الناي ، تلك النغمات التي تتجسد فيها الوحدة الكونية كلها . وحول موكب المنعطين المتحررين ، ترتفع نغمات الناي، أو موسيقى الطبيعة البكر، التي تتقمص في ذاتها الكاملة كل كمال. فالثورة على الثنائية في مواكب جبران ، هي طريق الخلاص للإنسانية ، وهي البديل الوحيد الذي يغني الناس عن الدين والشريعة والمقاييس الموضوعية أي ان هذه الثورة، منشؤها الاول - في الحقيقة - هو تلك الروح الرومانطيقية التي تنظر في إسحاق إلى حال الانسان، فتراه يشقى بكثير من القيود التي كبل بها نفسه في ظل مجتمع متزاحم متدافع بالمناكب ، يسيّر الجشع والنظام ، ويحجب عن عينه صورة الجمال الأسمى . وفي تحطيم الثنائية ، تكمن حقيقة الثورة على الأديان ، التي حصرت تعاليمها في هذه القسمة الثنائية ، بين روح وجسد، وخير وشر، وعدل وظلم ، وثواب وعقاب ؛ وهي تسمة لثورة جبران العامة في سائر كتبه ومؤلفاته على هذه الناحية . وهذه الثورة ذات طابع رومانطيق خالص ، لأنها التزمت بالدعوة إلى الغاب أو الطبيعة ، فاحتضنت بذلك أقوى مقومات النزعة الرومانطيقية ، وحين تمردت على شريعة الانسان ومجّدت الطبيعة ، جاءت تجديداً للروسوية - مذهب روسو أبي الرومانطيقية وبطلها الأكبر .

وليس معنى هذا ان جبران كان متأثراً بروسو، بل الحقيقة انه كان بفطرته وبكل طبيعته وأعصابه ، فتى رومانطيقياً ، ومن كان كذلك ، فليس ببعيد ان يمتدي بوحى من نزعة الفطرية، إلى كثير مما اهتدى إليه أبناء الرومانطيقية السابقون . ولكن المدهش حقاً ان الثورة على الثنائية ، لم تنفصل في اذهان الرومانطيقين عن الغاب ، وان دعوتهم إلى الطبيعة كانت تشرم دائماً بأن

الانسان في حاجة إلى التخلص من الثنائية .

لقد حاول روسو ان يزحزح الثنائية عن كاهل الانسان ، وينكر اجتماع الخير والشر في صدره ، فذهب إلى ان ذلك الانقسام الداخلي الذي أكدته الاديان ، انما هو انقسام غير أصيل ، ولذلك دعا إلى هجر المجتمع المصطنع ، والعودة إلى الطبيعة ، فيها يزول الحصاص الداخلي ، وينفسح الطريق إلى الجمال والانسجام . أليست هذه هي النظرة التي تحاول « المواكب » تصويرها ؟

وأوضح بما قاله روسو ، قول ديدرو في : *Supplément au Voyage de*

. Bougainville

« هل نحب أن نعرف بايجاز قصة تعاستنا كلها ؟ : ذاتَ زمان كان هناك إنسان طبيعي ، ثم تغفل في داخل هذا الإنسان ، إنسان آخر اصطناعي ، وفي الكهف (جسم الإنسان) قامت حرب أهلية لا ينطفىء اوارها طوال الحياة .^١ الحرب التي في الكهف إذن ، هي السر الوحيد في تعاسة بني الإنسان ، ولا بد من أن يعود الإنسان طبيعياً ، كما كان ، لكي يتخلص من هذا الازدواج ، وينفي عن نفسه الفساد والانحراف . وأكثر الناس في نظر روسو ، قد تردوا في هوة هذا الفساد ، إلا أن صوت الطبيعة في بعضهم ، وهم قلة ، لا يزال قوياً ؛ اولئك هم ذوو « النفوس الجبيلة » الذين يعودون إلى الطبيعة ليبقى لهم جلالهم وخيرهم .

ولذلك افتتح جبران مواكبه بالحديث عن حال الناس وفسادهم ، واختلال أهم عنصر فيهم وهو المساواة . ورآهم منقسمين إلى راعٍ ورعية ، فلم يعجبه أن يرى أكثر الناس قطعاناً يتقادون إلى من يأبى الخضوع ، فوجّه أنظارهم إلى الغاب الذي ليس فيه راعٍ وقطيع ؛ وهذا يعني أن جبران كان واثقاً من أنه هو الفتى الرومانطيقي « ذو النفس الجبيلة » ، الذي لم يضعف فيه صوت

Babbitt , Jr - Rousseau and Romanticism : 130. (Houghton & Mifflin Com , N . Y . 1919) .

الطبيعة . ولذا نراه يجسد في مواكبه « الفتى الحالم » المتوحد ، وهو يعني نفسه
او من كان على شاكلته ، فيقول :

فإن رأيت أخوا الأحلام منفرداً عن قومه وهو منبوذ ومحتقرُ
فهو النبيُّ وبُرد الغد يحجبه عن أمة برداء الأمس تأتزرُ
وهو الغريب عن الدنيا وساكنها وهو المجاهر لام الناس أو عذروا

ثم أخذ يعزّي الناس بالعودة إلى الغاب ، على نغمات موسيقية عذبة .
وإذا قلنا إن جبران لم يتأثر الرومانطيين ، وإنما استوحى النزعات
الكامنة في نفسه ، فإنه يبقى بعد ذلك تأثره بوليم بليك ، الذي شغل نفسه أيضاً
بتحطيم الثنائية المتركة من الروح والجسد . فهو يقول في زواج الجنة والنار :
« كلّ توراة وكتاب مقدس كان سبباً في الأخطاء الآتية :

- ١ - إن الإنسان ذو حقيقتين في وجوده - أي جسم ونفس .
 - ٢ - إن الطاقة التي نسمي شرأ تصدر عن الجسد ، وأن العقل المسّي خيراً
يصدر عن النفس .
 - ٣ - وأن الله سيخلّد الإنسان في الجحيم لأنه ينقاد لطاقاته .
- ولكن الصواب في نقاض هذه الأمور :
- ١ - ليس للإنسان جسم متميّن عن النفس .
 - ٢ - الطاقة وحدها هي الحياة ، ومصدرها الجسد ، والعقل هو المحيط الذي
يحتوي الطاقة أو يحدّها .
 - ٣ - الطاقة هي البهجة الأبدية » ١ .
- وليس يبعد أن يؤثر بليك في جبران ، وقد بلغ جبران في مواكبه إلى
تحطيم ثنائية الروح والجسد ، حين قال :

لم أجد في الغاب فرقاً	بين روح وجسد
فالهما ماء نهادي	والندی ماء ركد
والشذا زهر تمادي	والثرى زهر جمد

وعند هذا الحد بلغت المواكب ذروتها ، وفقد الموت في الغاب ، وأصبح الغاب مثابة الخلود :

ليس في الغابات موت	لا ولا فيها قبور
فلذا نيسان ولتى	لم يمّ معه السرور
إن هول الموت وهم	ينثني طيّ الصدور
فالذي عاش ربيعاً	كالذي عاش الدهور

وحين نقرر أن «المواكب» تبلغ ذروتها في إنكار ثنائية النفس والجسد ، فلا بدّ من أن نعود من جديد لفهم هذا البناء الكامل الذي ظل يتدرّج إلى أن حقق الخلود .

إن «المواكب» من حيث البناء الفني ، ماثنا بيت من الشعر ، وخاتمتها أبيات ثلاثة ، مستقلة عن روح القصيدة . وقد بناها جبران أول الأمر - فيما يظهر - على أجزاء ، كل جزء عشرة أبيات ، مقسومة على ثلاث دورات ، رباعية أولى ورباعية ثانية ومثنوية أو دوبينية (٤ - ٤ - ٢) . وهذا البناء كان يقتضيه عشرين موضوعاً أو تسعة عشر موضوعاً وخاتمة . ولكنه - فيما يبدو لنا - لم يستطع أن يخضع الشكل لرغبته ، لأن الحجم الذي قدره لبعض الموضوعات كان أضيق من أن يستوعبها ، ولذلك انطلق وراء هذه الحدود ، في كثير من الأحيان ، فجعل الرباعية الاولى سبعة أبيات ، عندما تحدث عن الروح ، وجعلها خمسة عندما تعرّض للعزم واللفظ والجسم ، وجعلها ستة عندما تحدث عن تخدير الحياة والعلم . وبدلاً من أن يحدد الكلام عن المحبة بدورة واحدة ، خصّها بثلاث دورات ، وكانت بذلك أطول موضوع تصدّى له في

القصيدة، أي ان عنايته بالمحبة، زادت على عنايته بالموضوعات الأخرى كالسعادة والروح والجسد والموت .

وقد بدأ قصيدته بذكر التفاوت بين الناس وعدم المساواة ، وكان ذلك يوم انه يتدرّج بقصيدته تدرجاً موضوعياً ؛ غير ان اضطراب الثنائيات، جعله يقيم الموضوعات على الانتخاب . فبينما تجده يتحدث عن العدل والعزم والعلم ، تراه ينتقل إلى الحديث عن اللطف والظرف . ومثل هذا الترتيب بوحى بأنه بنى القصيدة بناء إرادياً واعياً ، وأنه صنف الأمور التي يود أن يتحدث عنها تصنيفاً اعتبارياً ولم يراع فلسفة معيّنة في الترتيب. إلا أن انتقاله من المحبة إلى السعادة إلى الروح ، فالجسم فالموت يدل على انه قد بدأ ، منذ النصف الثاني ، يلوح النهاية بوضوح كلما اقترب منها .

وشيء آخر يكاد يواجه كل من يمرّ نظره في القصيدة ، وذلك هو ترتيب الرباعية الاولى والثانية ثم الدوبيتية ، بحيث تكون الاولى صورة الموضوع الذي يتحدث عنه في حياة المجتمع ، والثانية قيمته بالنسبة إلى الغاب ، والثالثة تقمص الغناء للحقيقة الكاملة التي مرّ ذكرها في الرباعية الاولى . فمثلاً تقول الرباعية الاولى : العدل بين الناس وهم . وتقول الثانية : ليس في الغاب عدلٌ أو نقيضه . وتقول الدوبيتية : الغنا عدل القلوب . وبمثل هذا جرى الترتيب في سائر القصيدة ، ومن أمثلته :

الحق للعزم	ليس في الغابات عزم	الغنا عزم النفوس
العلم سبل غامضة النهاية	ليس في الغابات علم	الغنا خير العلوم

وبالتزام هذا الترتيب الذي يدلّ على أن الشاعر يحاول أن يصبّ أجزاء القصيدة في قوالب متشابهة، ضيّق الشاعر على نفسه النطاق ، فعجز عن إخراج القصيدة في عشرين جزءاً ، وعجز عن التزام الترتيب الذي تعمّده أول الأمر ،

واعيته المزدوجات فاضطر إلى الوقوع في شيء من عدم الدقة أحياناً . فإذا قال « العدل » في أول الرابعة ، وأحب أن يذكر الظلم نقيضاً له ، اعجزته القافية فقال : « العقاب » . وحين أراد أن يقول : الغناء خير دين ، لم يجد النظم مسعفاً فقال : الغناء خير الصلاة . كما أن المعاني العميقة التي أراد إخراجها في ثوب شعري ، كانت أصلب من أن تخضع لهذا النطاق المحدود . فإذا أدر كنا أن جبران - في المواقب - يناضل اللغة والعمق والصور والشكل الخارجي الصارم ، سهل علينا أن نفهم لم اعتور القصيدة كثير من القصور في الأسلوب ، وفي الدقة ، حتى تراوح جبران فيها بين السوء والركاكة ، ففي قوله :

فقل في الأرض من يرضى الحياة كما تأتيه عفواً ولم يحكم به الضجر

نحس أن « يحكم به الضجر » ، تعبير ضعيف عن المعنى الذي يريد ، ولكنه يقول بعد هذا البيت مباشرة :

لذاك قد حوّلوا نهر الحياة إلى	أكواب وهم إذا طافوا بها خدروا
فالناس إن شربوا سراً كأنهم	رهن الهوى وعلى التخدير قد فطروا
فذا يعربد إن صلتى وذاك إذا	أترى وذلك بالاحلام يحتمر
فالأرض خمارة والدهر صاحبها	وليس يرضى بها غير الألى سكروا

فنحس انه طوّع المعنى وأخضعه في نطاق من الموسيقى الفخمة ، دون أن يكون في تعبيره قصور أو ضعف .

وعلى الرغم من كل المقومات الانشائية ، استطاع جبران أن يعبر بقوة - لا تخلو من بعض اضطراب - عن الغاب ، وخلق منه صورة للمطلق ، ذلك المغناطيس الذي يجذب اليه الرومانطيين والمتصوفة . وفي كثير من لحظات التأمل ، أصبح الغاب بين يدي جبران « بوتونيا » تمثل فيها الوحدة والسعادة ؛ حقاً انه لم يستطع أن يثبت للغاب من الصفات الإيجابية إلا صفة الخلود ،

ولكنه أثبت ان الغناء يحتضن كل الكمال - الغاب ليس فيه دين أو عزم أو عدل ولكن الغناء دين وعزم وعدل، أو هو خير دين وخير عزم وخير عدل، وهو المحبة والنار والضياء، وهو الجسم والروح .

وعند هذا الحد ، بحق لنا أن نسأل : هل حطم جبران ثنائية الأشياء ؟ ألم يفترض وجود غاب ووجود نغمة ؟ ألم يتحدث إلينا بقصيدة تدور على نغمتين ؟ إننا مهما نحاول تصوّر الغاب والنغم شيئاً واحداً فلننا نعجز عن ذلك في حدود واقعنا المادي ، ومع ذلك فلننا نحس أن الغاب عند جبران تضاهل إلى جانب النغم . وأن الكمال الحقيقي كائن في موسيقى « الناي » ، لأن هذه الموسيقى يصحّ أن تقول فيها انها جسمٌ وروح معاً ، وانها تحتوي كل المظاهر الايجابية من صلاة وعدل وعزيمة وعلم ومحبة .

وهنا تأبى النزعة الرومانطيقية ، التي تكاد تكون فطرة في نفس جبران ، ان تتخلى عنه . فهذا الارتفاع بالموسيقى نحو حالة الكمال الانساني ، هو عنصر يكاد يكون مشتركاً بين أبناء الرومانطيقية المخلصين . وقد بدأ جبران حياته الأدبية بهذه الالتفاتة الى الموسيقى ، وقد ألّتها وأسبغ عليها التقديس . فمنذ ان تفتحت نفس جبران ووجدت قدرة على التعبير نسمعه يقول ، موجهاً الخطاب الى الموسيقى :

« يا ابنة النفس والمعبة ، يا إماء مرارة الغرام وحلاوته ، يا خيالات القلب البشري ، يا ثمرة الحزن وزهرة الفرح ، يا رائحة متصاعدة من طاقة زهور المشاعر المضومة ... يا خيرة القلوب الرافعة شاربها الى أعالي عالم الخيالات ، يا مشجعة الجنود ومطهرة نفوس العابدين. »^١

وهذه الفتحة في حياة كاتب من الكتاب ليس من الغريب ان تؤذي به الى تصوّر الموسيقى عالماً للكمال . ان الموسيقى هي الفن الوحيد الذي يوحى

١ المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران (مكتبة صادر - بيروت) ج ١ : ٥٧ .

بحقيقة الفجوة بين عالم المثال وعالم الحقيقة . واختيار جبران للموسيقى ، حقيقة باهرة الأنوار ، لأنها تكشف عن مدى ادراكه الشعوري لحاجته الى اجتياز عالم الواقع ، والاتصال بعالم المثال ، حيث يقع الغاب وتندعم الثنائيات الأرضية . وليس من سلبم يعرج به الى تلك النساوات غير الموسيقى التي تستطيع ان تشير الحنين ، بأشدّ مما يثيره أي فن آخر ، وترزع في النفس احياءات الشوق الى الغاب أو العالم المجهول .

ان النفس الرومانطيقية تتميز باحساسها العميق بهذه الحقيقة . وعند أبي ماضي ضرب من هذا الاحساس ، حين يجعل الموسيقى تحقيقاً لكل رغبة عليا في الكون ، وذلك في قصيدته « أمنية لإلهة » . فقد تصوّر أبو ماضي في تلك القصيدة كيف افتن احد الآلهة في الخلق والابداع ، عندما نمتت عليه حبيبته شيئاً تباهي به كل « بنات جنسها » . فكسا الأرض بالزهر ، ورصع السماء بالكواكب ، وعلم الطير الهوى ، وأنشأ الجنان والمروج الحضر ، وسفح الماء والعطر والضياء ، وظلّ يبتدع ويفتن ، ثم جاء بحبيبته لتستعرض ما أبدعت بداه ، فما رضيت كثيراً ، لأنها أرادت دنيا أرفع من هذه وأكمل . والى هنا يظهر كيف يريد الشاعر ان يقارن بين عالم الواقع الجميل ، وعالم آخر نشته تلك المحبوبة ؛ فعلى الرغم من جمال الواقع في صور الضحى والجداول والمروج، احبّت الإلهة ان ترى عالماً جديداً فيه شعاع حين تغيب كل المشعات في الكون ، عالماً تستكن فيه الارواح وتقف فيه الحر بلا كؤوس، وبشيع في ارجائه العطر ولا زهر، وبموج الماء ولا جدول يحتضنه . ولم يجد الإله هذا العالم الأثيري ، إلا حين شدّ خيطاً لا يوحى منظره بجمال ، الى احدى الآلات ثم دغدغه :

ففاضت خمور وسالت دموعٌ وشعت بروقٌ ولاحت صورٌ

وفي ذلك العالم المختصر - عالم الموسيقى - وجدت الإلهة تحقيق أمنيتها.

ولم يقرن أبو ماضي بين الكمال وتحطيم الثنائية في هذه القصيدة . ولكن لا يخفى أن اجتماع كل ما عجز عن إبرازه عالم الطبيعة نفسه ، في نطاق الموسيقى ، يحمل في ذاته حقيقة الإيمان بأن الثنائية قد فقدت وجودها ومعناها في دنيا النغم . وإذا كان جبران قد جعل الناي والطبيعة حقيقة واحدة ، فلم أبأ ماضي جعل عالم الموسيقى هو العالم الميتافيزيقي الوحيد ، الواقع وراء الطبيعة .

وفي تطرف جبران لتحطيم الثنائية ، قفز خطوة أخرى سبق بها روسو وتلامذته ، لأن هؤلاء آمنوا بوجود الخير والعدل والحب في « الإنسان الطبيعي » ، أي أنهم نفوا أحد المصراعين من باب الثنائية ، وزعموا أن واحداً منهما هو الحقيقة التي لا تقنى . أما غاب جبران فلم يبق فيه خير كما لم يبق شر . ولولا أن جبران تدارك هذا الغاب بروح الموسيقى ، لكان الغاب حالة من حالات التجريد التي يعزّ على البشر إدراكها . ولترك الغاب قليلاً ، فسوف نعود إلى الحديث عنه في فصل آخر .

غير أن دعوة جبران لتحطيم الثنائية ، لم تتمثل عند أبي ماضي في نظرته إلى الموسيقى ، بل مرّت حقيقة هذه الثنائية المقتولة في نفس أبي ماضي وشعوره ، فلم ينتحل لها عالماً جديداً كالغاب والموسيقى ، وإنما وجدها صريعة على ظهر هذه الأرض ، وبذلك أصبحت الفكرة التي سخرها جبران لحلق فردوس جديد ، مسخرة عند أبي ماضي لفهم حقيقة الوضع الإنساني في الكون . وفي قصيدة « الأسطورة الأزلية » لم يعرض أبو ماضي - كما عرض جبران في المواكب - صراع المجردات من حب وبغض وخير وشرّ ونور وظلام ، وإنما عرض في مواكبه الجديدة مزدوجات من الحالات الإنسانية ، أو قل إنه عرض أشخاص الإنسانية مثني مثني . فتقدم الفتى والشيخ ، والحسناء والجارية ، والفقير والغني ، والأبله والأريب ، وكل واحد منهم متبرّم بحاله ، ساخط على حظه في الحياة ؛ فمثلاً جاء الأبله يشكو من اضطراب تكوينه العقلي ، مع احتفاظه

بالصورة الإنسانية ، ويقول :

كأن عقلي فحمة او رماد	يعجزني إدراك ما أدركوا
لست بأدراكي كباقي العباد	إن كنت إنساناً فلم ياترى
جرادة او أرنباً او جواد	أولم اكن منهم فمرني أكن

أما الأريب ، فجاء يشكو فطنته ، وما تجرّه عليه من قلق ، ويقول :

سرت ولم تكثرا مامي الدروب	لو أنني كنت بلا فطنة
وكان قلبي مثل باقي القلوب	وكان عقلي كعقول الوري
لولا لم تكتب عليّ الذنوب	ما العقل يارب سوى محنة

* * *

وواضح أن هذه الثنائية التي يعرضها أبو ماضي ، ليس فيها صراع ، ولكنه استخلص منها شيئاً شبيهاً بالذي استكشفه جبران في مواكبه وغابه . فقد قال الله لهؤلاء المتذمرين - كونوا كما تشتهون :

لم يجدوا غير الذي كانا	لكنهم لما اضمحلّ الدجى
وعرفوا الخير فكان الصلاح	هم حددوا القبح فكان الجمال
فالشوك في التحقيق مثل الاقاح	وليس من نقص ولا من كمال
وكالذي عزّ الذي هانا	وذرة الرمل ككلّ الجبال

ومعنى هذا ان الثنويات (الجمال والقبح ، الخير والشر ، الكمال والنقص ، الشوك والزهر) كلها أسماء وضعها الإنسان ليُعرف الواحد منها بالآخر ولكن لا وجود الا لصفحة واحدة منها .

على الأرض إذن تمتحى مشكلة الصراع بين الثنويات ، دون أن يقول لنا أبو ماضي أيّ العنصرين هو الذي يتحكم في حياة الانسان ، لأنه لا يستطيع أن

يضع اسماً جديداً لذلك العنصر السائد . ما أخطر هذه الفلسفة التي لم ينتبه أبو ماضي إلى ما فيها من خطر كامن : إذا كانت الأرض مجالاً لوجه واحد من صفحتي الثنويات ، فلم يؤمن أبو ماضي بالغاب بعد قليل ، ويتخذ صورة للكمال ؟ وإذا كان الجمال والقيح أو الخير والشر أو الشوك والزهر مسميات لمفردات ، فما قيمة العمل الانساني على الأرض ، وما قيمة ما يسميه الناس ضميراً ؟ عندما لا يكون في الحياة إلا شيء واحد ، يبطل الاختيار ، وإذا لم يكن هناك اختيار ، بطلت قيمة الارادة الانسانية .

وليس « الاسطورة الأزلية » تعبيراً عن القدرة الإلهية كما قد يُظن لأول وهلة ، ولكنها من بعض وجوها تفيد الحكمة التي تعبر عن ضلال الأماني والقلق المتعلق بها . ومن هذه الناحية ، تتصل بقصيدة نعيه « حبل التمني » :

تمنى وفي التمني سقاء وننادي باليت كانوا وكنّا
ونصلي في سرتنا للأماني والأماني في الجهر يضحكن منا

وفي هذه القصيدة يصف نعيه تطور الأماني مع تطور العمر ، وتغير الحالات فيقول :

فصغيراً قد كنت أطلب لو كنت كبيراً ولي صفات الكبير
وكبيراً لو عدت طفلاً صغيراً واستودت نفسي نعيم الصغير
وخليلاً لو كنت بالحب مضى وأسير الغرام لو كنت حراً
وفصيحاً لو كنت عباً سكوتاً وسكوتاً لو كنت أنطق دراً
وفقيراً لو كان لي بحر مالٍ وغنياً لو كان لي ضعف مالي
فلكم حالة طمعت إليها قائلًا إن بلوتها قرّ بالي
وأراني ما زلت عبد الأماني أتمنى لو كنت في غير حالي

ويرى الشاعر أن اليوم الذي تتوقف فيه الأماني آت قريب ، لا ريب فيه ، وعندئذ يتحرر من قبضتها الغرارة الحادغة :

غير اني لا بد أبلغ يوماً فيه أمسي حرّاً عديم التنبي

فأمنيته الكبرى أن يصبح حرّاً من الأمانى التي قيّدته بجبلها . ولو كان نعيه غير خاضع لهذه الصورة الشعرية ، لراى في توقف الأمانى ما رآه أفلوطين . فإن هذه الحال عنده برهان على ان الانسان قد بلغ درجة الحياة الكاملة . إذ ما الذي يمكن أن يرغب فيه الانسان بعد بلوغ الكمال ؟ أي بعد أن اتحد بالخير الأسمى ، فإذا طلب شيئاً فإلما تطلبه الضرورة لسد حاجات الجسم ، وما يطلب لهذه الغاية فليس منصرفاً إلى صاحب الجسم على الحقيقة .

إن الأمانى تدل على تجدد الرغبة في شيء بعد شيء ، فإذا انقضت هذه الرغبة بلغ الانسان مرحلة الهدوء المطمئن ، أو السعادة في رأى أفلوطين . وقد عبّر نعيه عن هذه الفكرة ، دون أن يربط انه يقحم الفلسفة على بناء قصيدته وموضوعها . ومن السهل أن نستنتج شيئاً لم يقله نعيه ، وهو أن هدأة الصراع تعني تحطم الثنائية ، التي أرادها جبران من طريق الغاب ، وأرادها أبو ماضي بفهم الحقيقة الكونية ، وأرادها نعيه بتوقف الأمانى .

عودة الثنائية

نعيه : الخير والشر (همس الجفون ٦٤) ، المراك
 (٩٦) افاق القلب (٥٥) .
 ابو ماضي : بين مد وجزر (الحمايل ١١٩) الكمنجة
 المحطة (الجدول ٣٨) .
 نيب عريضة : نار لوم - في القفر الأعظم (الأرواح الخائفة
 ١٨٦) يا نفس (٨٧) ال نفس (١٠٤)
 من نحن (١٥١) ، امام الغروب (١٦١) .

كلما ذكرنا الثنائية ، لاحظ صورة مدوزا (Medusa) ، ذلك
 المخلوق الأسطوري الذي كان جسمه مغطى بالحيات بدلاً من الشعر ، وكلما
 قُطعت منه واحدة نبت في مكانها عشرات او مئات ، إلى أن استطاع بربسوس
 (Perseus) أن يقتل هذا المخلوق المخيف .

وقد حاول كل من جبران ونعيه وأبي ماضي أن يقتل هذه الثنائية ذات
 الرؤوس المتعددة ، ويكسب لنفسه الخلود الذي كسبه بربسوس ، فلم يستطع ،
 وعادت الثنائية تطل برؤوسها المتشعبة ، وكانت أقوى هذه الرؤوس ثلاثة :

الخير والشر :

شغلت هذه الثنوية نعيه ، ولكنه اكتفى بعرضها عرضاً شعرياً جميلاً .
 أما المشكلة القديمة التي تدور حول مصدر الشر وكيف يمكن ان يكون الله
 مصدر الخير والشر معاً - مع أنه خير كله - فلم تظهر بحذتها القديمة عند نعيه ،

وظهر بدلاً منها تلك النظرة الرومانطيقية التي تؤمن أن الخير لا يرى إلا من خلال الشر ، وهي فكرة بويه Boehme^١ الذي كان يقول في تفسير ظاهرة الشر في الوجود : إن الله قسم إرادته قسمين ، نعم ولا ، وكل الطبيعة ترمي لتحويل الإرادة التي تقول لا إلى الإرادة التي تقول نعم ، وعند هؤلاء الرومانطيقين ان الشيطان هو الذي عرفه فاوست بقوله : إنه الروح التي تقول دائماً لا .

وإذا كانت غاية أولئك الرومانطيقين تحويل (لا) إلى (نعم) ، فإن غاية نعيه هي تهدئة الحال بين عنصرين ، يظنهما الناس متعاركين ، والتوفيق بينهما لأنه ليس للواحد منهما غنى عن الآخر . وقد رسم هذه الفكرة في قصيدته « الخير والشر » ، حيث يقول :

سمعت في حلمي ويا للتعجب سمعت شيطاناً يناجي ملاكاً
يقول أيّ بل الفُ أيّ يا أخي لولا جعيمي أين كانت سماك
ليس أنا توأمان استوى سرُّ البقا فينا وسرُّ المهلاك
ألم نُصغْ من جوهر واحدٍ إن ينسني الناسُ انسى أخاك

* * *

فاطرق ابن النور مسترجعاً في نفسه ذكرى زمانٍ قديمٍ
واغرورقت عيناه لما انحنى مستغفراً وعاتقَ ابن الجعيم
وقال أيّ بل الفُ أيّ يا أخي من نارك الحرّى أثنائي النعيم
وحلّق الاثنان جنباً إلى جنبٍ وضاعا بين وشي السديم

في هذه القصيدة ينبشنا نعيه ان الخير أخ للشر ، فهما من عنصر واحد ، ولعله ناظر في هذا إلى ما جاء في الأديان ، من أن الشيطان قبل عصيانه كان

١ يعقوب بويه او بهمن (١٥٧٥ - ١٦٢٤) ، مصوف المالكي . راجع للخيماء لنظريته
في : The Cambridge History of English Literature Vol. 9, p. 251 f f .

واحداً من الملائكة . ولكن اصطحابها معاً ، هي الحال التي يمتنّاها نعيمه ،
لنعدم الصراع بينهما ، فهو هنا لم يقتل الثنائية ، بل غنى زوالها ؛ أما طيراتها
بين وشي السديم ، فأمر غير مفهوم . وإذا تفاضينا عن هذه الخطرة الشعرية ،
وجدنا ان الشاعر لم ينكر الازدواج ، بل أقرّ بأن وجود الشر شيء ضروري ،
وهذه الفكرة تذكرنا بقول أفلوطين : ' هل تعدّ الشرور ضرورية في العالم
لأنها وليدة مبادئ عليا ؟ نعم لان العالم دونها يكون ناقصاً . ان أكثر
الشرور ، إن لم تكن كلها ، مفيدة للعالم كالحوانات السامة ، مع ان الناس
يتجاهلون فائدتها . حتى الشر مفيد في حالات معينة ، ويستطيع أن ينتج كثيراً
من الامور الجميلة ، إذ يؤدي ، مثلاً ، إلى ابتكارات مليحة ، ويدفع بالناس
نحو التعقل ولا يخلّتهم والاستئمان الى الاطمئنان الحامل .

ولكن أيّ القوتين يوجه الانسان في الحقيقة ؟ والجواب على ذلك ان هاتين
القوتين صورة لقوة واحدة ، وان هذا التساؤل ليس إلا حيرة حرفية ، أو
شكاً شعرياً ، كالذي يثور في نفس نعيمه أحياناً ، ويعبّر عنه في قصيدة
« العراك »

دخل الشيطان قلبي فرأى فيه ملاكاً
وبلمح الطرف ما بينهما اشتد العراك
ذا يقول البيت بيتي فيعيد القول ذاك
وأنا أشهد ما يجري ولا أبدي حراك
سائلاً : « وبي أفي الأكوان من ربّ سواك ؟
جبلت قلبي من البد يداه ويداك »

* * *

وللى اليوم أراني في شكوك وارتابك
لست أدري أرجيم في فؤادي أم ملاك

على ان في تساؤل نعيه : «أني الاكوان من رب سواك» ، تحويماً حول تحديد مصدر الشر ، وهي تلك المشكلة القديمة التي اشرنا إليها من قبل ، والتي افترقت على اساسها مللٌ ومذاهب . ويفيدنا هنا ان نقف عند قوله « دخل الشيطان قلبي » - لذكره القلب مقترناً بالشيطان ، او الشر . والقلب عند المهجريين هو الذي يوصل الى الحقيقة ، فاذا اصبح القلب نفسه موطناً للصراع بين الخير والشر ، فالأمر دقيق بالغ الدقة . عندئذٍ اما ان يكون الانسان بغير قائد سليم ، واما ان يكون توجهه الى الخير او الى الشر، سيراً في طريق واحدة، يختلف الناس في تسميتها، فبعضهم يسميها طريق الخير، وبعضهم يسميها طريق الشر .

العقل والقلب :

أعطى افلاطون للعقل مكان الصدارة، ولم تعرف الفلسفة القديمة هذا الصراع بين العقل والقلب ؛ وفي الفلسفة الاسلامية احتلّ العقل اعلى اجزاء النفس الناطقة ، ولم يكن ينزل عن هذا المستوى في الافلاطونية الحديثة . وكان العقل في هذه الفلسفات جميعاً مرادفاً لقوة البصيرة في النفس الناطقة . ولكن هذا العقل دخل في صراع مع شيء جديد اسمه القلب ، بعد ان اصبح العقل رمزاً للتقدم العلمي والتفكير المادي التجريبي، بينما القلب رمز للابمان او القوة الشعورية المطلقة ، التي تجد طريقها الى ادراك عظمة الله ، دون منطق علمي او فلسفة ديكارتية. ولعل بسكال من اوضح من اقاموا الحدّ الفاصل بين العقل والقلب، حين اعتقد ان القلب هو الذي يقي الانسان من ان يصبح نهياً موزعاً لتيارات الخارجية. وان للقلب عقولاً لا يحيط بها العقل.^١ ويستنتج من تفكير

بسكال ، ان القلب قوة أعلى من العقل بطبيعة الحلقة . فلما جاء الرومانطيقيون نادوا بأن القلب مقدم على العقل ، غير ان هذا القلب عند روستو وتلامذته ليس اكثر من مجموعة «غرائز» طبيعية ، إذا اهتدى بهديها الانسان بلغ الخير . فالقلب في هذه الحال هو خفق الاعصاب او مجموعة من الدوافع الحيوية الطبيعية ليس إلا .

ونستطيع أن نستخلص من نظرات جبران ، أنه ربما كان رومانطيقياً صرفاً في نظره إلى العقل والقلب ، وان الإنسان لديه يعيش على معنى الحيوية المستمد من الدوافع ، دون تحكم او تنظيم . غير أن أصحابه المهجريين ، كانوا إذا صوروا هذا النزاع المستحكم بين القلب والعقل ، غنوا به العراك بين العاطفة التي يسيرها الخيال ، وبين الأحكام التي يواكبها المنطق ، بين حرارة الشباب وبرودة الشيخوخة ، بين الدين القائم على المعبة ، والعلم القائم على التفكير ، بين التلاقي بالمشاعر والتعامل بالأرقام . ويعرف الناس في العصور الحديثة ، تلك الحملات التي توجه إلى العقل بين حين وآخر ، من الروحانيين او المتعلقين بالغيب ، وهؤلاء هم الذين تذعرهم انتصارات العلم المتلاحقة ، لأنها تحمل معها في كثير من الأحيان غرور الإنسان بنفسه وقدرته وتفوقه على ما حوله بقوة عقله .

والشعر المهجري يقاوم بهذا الاتجاه ، حركة كانت فامية في البلاد العربية نفسها آنذاك نتيجة لانتشار العلم التجريبي ، على يد الجامعة الأميركية ، أساتذتها وطلابها ، وعلى صفحات مجلة «المقطف» ، بنت الجامعة البكر ، التي كانت تبث الدعوة الجديدة إلى العلم ، وتعنى بنشر أحدث أبحاثه ونظرياته . زد على ذلك ان هذا الاتجاه العام كان سائعاً بين الناس في الغرب ، على أثر الثورة الصناعية ونظرية التطور ، وانتشار المخترعات الحديثة القائمة على نظريات العلم وتجاربه . فهم لهذا كله ، يشعرون بالحاجة الملحة إلى القلب ، لا في العالم الغربي فحسب ، بل في العالم العربي أيضاً ، قلب الشرق الذي اشتهر بروحانيته منذ أمد بعيد . وذاك الاحساس منبثق من صميم تلك الغزوة الرومانطيقية ، التي كانت تحفزهم لتعشق

البساطة والمحبة في ظلال الطبيعة. وليس من الضروري أن يكونوا قد استمدوا ذلك من روستو وتلامذته ، ولكن نزعهم الشبيهة بنزعته ، وقيام مبادئهم على المحبة ، وطبيعة البيئة التي تقيثوا ظللها ، كل ذلك أوحى إليهم أن يعالجوا العلاقة بين القلب والعقل في صورة مشكلة ذات طرفين متصارعين .

والقلب والعقل عند أبي ماضي ، يمثلان دورين من أدوار الحياة الفردية ، في الأول يستسلم الإنسان لأوامر عواطفه ، وفي الثاني يخضع لارشادات عقله ، وهما دور الشعور القوي والعاطفة الحادة في الشباب ، ثم ما يليه بعد ذلك ، من انجاء نحو الفكر واعتماد عليه ، بحكم النضج في السن . وهذا يتضح في قصيدته « بين مدّ وجزر » ، التي يستلها بقوله :

سيرت في فجر الحياة سفينتي واخترت قلبي أن يكون إمامي

ومن مطلع القصيدة ، نجد أبا ماضي يستعمل السفينة للدلالة على الجسد ، أي الكيان المادي للإنسان ، وذلك هو التشبيه الذي يستعمله « إخوان الصفا » . غير أن هؤلاء يعدّون النفس إماماً أو ربّاناً. أما أبو ماضي فإنه يقيم قلبه إماماً لسفينته . وصورة السفينة والربّان ليست هي الصورة الوحيدة التي يرددها من يتحدّثون عن العلاقة بين الجسد والقلب . او بين الجسد والعقل ، او بين الجسد والنفس . وعند نسب ، تتراءى لنا دائماً صورة صحراوية ، فيها ناقة ودليل وحادي . غير أن المهجريين ، لم يستعملوا صورة المركبة أو العربية ، التي نجدها في قول حكيم هندي قديم : « أحسن السّوق أيها العقل ، واظهر كلّ فك يا سائق العربية ، أما أنت أيها القلب الحساس ، فكن لجاماً قوياً لا يهين ، لأن ربّك هو الراكب ، والطريق طويل » .

وإذا أخذ أبو ماضي في الحديث عن المكاسب التي أحرزها في دولة القلب ، وجدناها تتمثل في تجميل الأشياء وزخرفتها ، لا في ان بين القلب والأشياء شيئاً من التعاطف الحقيقي :

ومشى الخيال' على الحياة بسحره فاذا الهوى في الماء والاناس
واذا الرمال' ازاهر' فواحة والشط' هيكلي' شاعر' رسام
واذا العباب' ملاعب' ومراقص' واذا انا من صبوة لغرام
انتلقف اللذات غير محاذر واعب' في الزلات والآثام
لا اكنفي واخاف اني اكنفي فكأنما في الاكتفاء حمامي

وهذا خيال رومانطيقي ، لم يفء على الشاعر معرفة عبيقة ، ولم يكشف له عن سر جديد في الوجود ، وانما وثى ماديات الحياة وسحر الحقائق امام عينه ، وموّه كل ما يراه بطلاء كاذب . ولكن الشاعر في هذه الفترة تقصّ روح الطبيعة ، فإذا هو :

كالموج ضحكي كالضياء ترنّحي كالفجر زهوي كالخضّم عرامي

* * *

وفي الدور الثاني من حياته ، صرخ فيه العقل ساخطاً متهمكاً ، يقول :
« هذا الغنى شرٌّ من الاعداء » :

اسلمتني للقلب وهو مضللّ فأضرّني واضرك استسلامي
يا صاحبي اطلقني من سجن الرؤى أنا تائه ، أنا جائع ، أنا ظامي

وعندئذ اسلم نفسه لقيادة العقل ، فأراه الجانب القبيح من الحياة ، وجعله عبداً للمال والحطام ، فتضايق القلب وحنّ الى احلامه التي كانت تصبغ القفر فتجعله روضاً ضاحكاً ، ومعنى ذلك ان الشاعر ابغض الواقع ، واراد العودة الى دنيا الاحلام ، هرباً من قبح الحياة ، ومن مغالطته لنفسه ، سمى ما قدّمه العقل له احلاماً ، وفضل عليها احلام القلب . وسكت الشاعر عند هذا الحدّ ، لان عودة القلب لم تعد امراً ممكناً .

وفي هذه القصيدة نعرف كيف ان التعاقب كان مصدر الإلهام في شعر ابي ماضي ، فإذا توقف ايمان الشاعر بالعقل - في الدور الثاني - فذلك يعني ان الالهام إما ان يتوقف ، وإما ان يصبح نوعاً من الحنين الى عهد القلب . وفي

لحظة من اللحظات ، قد يحسّ الشاعر ان الإلهام توقّف ، وانه عاجز عن ان
يبدع شعراً ، وان قيثارته اصبحت خشباً لا أنغام لها :

لا تسألوني اليوم عن قيثارتي قيثارتي خشب بلا أنغام

ولقد صور أبو ماضي هذا الموت الفتي ، ونضوب المعنى الشعري في قصيدته
« الكنبجة المحطمة » ، ونحن نرى أن هذه القصيدة رثاء لنفسه الشاعرة ، وأنه
يرمز بها إلى تلك الوقفة التي خاب العقل عندها ، واستعالت عودة القلب ،
وانتهى عهد الصراع بين هاتين القوتين إلى حيرة كالفضاء الواسع المستد أمام
النظر . ولا نقول إن هذا استمرّ طويلاً في حياة الشاعر ، ولكنه كان إحساساً
صادقاً في لحظة ما ، رأى فيها الكنبجة او النفس الشاعرة وقد أصبحت :

لا حسّ في أوتارها لا شوق في أضلاعها ، لا حسن في باقيا
فارزح بمجزنك يا حزينُ فلإنها لا تنشر الشكوى ولا تطويا
وإذا انقضى عهدُ التعلل بالمنى فالنفس يشفيها الذي يُرويا

ويعود أبو ماضي مجتنبه إلى عهد القلب ، إلى الأيام المزخرقة بالمنى فيقول :

سرّ السعادة في الرؤى إن الرؤى لا كفّ تثبتها ولا تمحوها

ويتضح هنا فرق أصيل بين نظرة أبي ماضي ونظرة نعيه إلى الرؤى والمنى .
فالأول يجد في تعمية الواقع وستره سعادة تامة ، والثاني يرى في توقف المنى
حرية لا تحد . وليس من الافتعال والتجمل أن نعدّ قصيدة « الكنبجة
المحطمة » رثاء للنفس الشاعرة التي نقلت حكايات الهوى ، ولم يبق لها إلا حكاية
واحدة ترويا ، هي قصة تحطيمها وتوقفها عن النبض العاطفي والفيض الشعري .
وقد تكون هذه القصيدة بما صدر قبل الشعور باخفاق العقل ، وبذلك تكون
ارهاصاً نفسياً بما سيحدث ، لا تصويراً لما حدث بالفعل .

أما نعيه فإنه انتقاد للعقل حين ظن أن النار في قلبه خمدت إلى الأبد ،

ويرد القلب حتى حسبه الشاعر قطعة ميتة لم ينفع الله فيها من روحه أبداً :

إلى أن دار في خلدي بأنك لست من جسدي
وأنتك طينة لما يراني الله لم ينفع
بها من روحه الأبدى

وعندئذ لجأ إلى فكره يتدي بنوره :

ورحت أجوب ما استرا من الدنيا وما ظهرا
واجث في غبار العيش عن خرف وعن صدف
أراه بفكرتي عروا

ورحت أقبس أياي وأعمالي وأحلامي
وما حولي ومن حولي وما تحتي وما فوقي
بأفكاري واوهامي

فاطرح كل ما حادا عن المقياس او زادا
وافصل ذلك عن هذا فادعو البعض أشباها
وادعو البعض أصدادا

غير ان قلبه انتفض، ودبت فيه الحياة من جديد ، فأقبل على كل ما شاده
العقل يحطه وبحرقه ، وفرح الشاعر فرحاً مزيجاً بالرهبة من عودة القلب
وطلب الى القلب ان ينضع او ينام .

ولنا ان نتساءل كيف استطاع قلب نعيه ان يعود الى السيطرة بعد ان
تجاوز ربيع العمر وعهد الحب، وكيف خفق قلب ابي ماضي في موضعه خفقته
الاخيرة وثوى الى الأبد؟ والجواب على السؤال يقتضي التفرقة في مدلول القلب
عند كليهما. فقلب ابي ماضي هو خفقان الشباب الذي حيل بينه وبين العودة، هو
القلب الرومانطيسي الذي سكر بالحنين الى ما فات ، أما قلب نعيه فهو القوة

المستمدة من الايمان وحرارته ، هو الخضوع للشعور لا للقياسات ، هو القلب الذي وجده بسكال يحوي من العقول ، اكثر مما يحوي العقل نفسه .

الحياة إذن ، في نفس أي ماضي مرحلتان : مرحلة القلب ومرحلة العقل ، ثم حالة من التلاشي او الحنين الى العهد الاول . وعند نعيه ، سيطرة للقلب ، ثم ازمة نفسية مصدرها العقل ، ثم عودة القلب يقود سفينة الحياة الى النهاية .

اما عند نسيب ، فان القوى التي توجه الحياة ثلاث : القلب والعقل والنفس ، وهو كصاحبه اسلم القيادة اولاً للقلب ، فشى القلب حافياً بمرح القدمين ، وانتهى نهاية غامضة مجهولة ، فقد ضحى بكنوناته وقدمها الى السائرين على طريق الابدية ودعاهم الى اكلها ، فلم يقبل على طعامه آكل ، واندرت عواطفه بين الحصى والتراب :

نحرت ناقة وجدي	على ضريح غريب
فال منها دمائي	وطار منها رجائي
وقلت للقبر هذا	قرى الأسى والوفاء
اجمع جياعك إنني	مضيفهم في العشاء
فلم يلبّ ندائي	سوى الصدى في الفضاء
ولم يجيء لطعامي	ضيف ولا لشرابي
ضاعت وليمة قلبي	بين الحصى والتراب

ومن أول وهلة ، ندرك أن قلب نسيب نثر المحبة ، فلم يجد من يقبلها ، فهو لم يفقد الرؤى التي فقدتها أبو ماضي ، ولا اتساع الشعور الذي فقدته نعيه .

ومع هذا لم يتعظ القلب بل ظلّ يصارع غيره في سبيل القيادة ، حتى حازها وذهب يغرّر بالعقل وبنات الصدر والذكريات والخطايا في رحلة ساقية ، ويم فيها في كل واد ، متنكباً طريق الرشاد . وهنا بدأ الصراع بأجلى معانيه .

فقد تشخص العقل والقلب عند نسيب ووقفا على الرمال يتطاحنان ، واستل

العقل سيفه وضرب القلب ضربة تركته ذبيحاً ، وأخذ العقل بالزام ، يقود القافلة في رحلتها ، وهي تمشي وراءه مشي الذليل الخائف ، واشتط العقل واعسف حتى حرّم على القافلة الأكل والشراب ، فضجّ الركب وقالوا :

فـضـجَ ركبـي وصاحوا	« يا عقل أين المناهل »
يا عقل جعنا وتمنا	« يا عقل أين المنازل »
فقال : « ليس صراطي	مشاربٌ وماكل
ما شأنكم ومغانٍ	عنها نأى كلُّ عاقل
هياتِ ما قد طلبتم	لستم كاحدى القوافل »

ولم يكن هناك أمل في عودة القلب الصريع ، كما رجع في حياة نعيه ، وأنقذ نسب الصورة بقيام عصر ثالث ، بعد ان قتل العقل بدائه الكبير وهو الشك . وكان القائد الجديد هو النفس . ويتضح من الاطلاع على الصراع عند نسب انه أقرب إلى ابي ماضي في فهمه لحدود القلب والعقل ، وان وجدنا أبا ماضي يسرف في اسباغ الخيال على القلب ، حتى يحول به الكون الى رؤى . ويفترق نسب عن صاحبيه ، في انه أقلهم رفقاً في لمس الموضوع ، فقد بالغ فيه حتى جعل من الصراع صوراً للملحمة بطولية ، مع ان الموضوع أرق بما تصوّر نسب وأقرب إلى طبيعة الرمز والتلميح .

النفس والجسد :

باشتراك النفس في القوى الانسانية المتصارعة اقرب نسب من المتصوفة ، او دخل -على التحقيق- في دائرة الفلسفة الميتافيزيقية ومذهب القائلين بالطبيعتين : الأرضية والساوية . من هذه الثنائية نشأ الزهد المانوي والمسيحي كما نشأ عند المسلمين من ثنائية الحياة (الدنيا والآخرة) . وحول الصراع بين الطبيعتين قامت فلسفات اخلاقية متعددة ، وحيث آمن الناس باحتقار الجسد ، وُجد الزهد الذي مهّد حياة تصوفية عريضة ، في الشرق والغرب . ولن نبعد في تأريخ هذه

الثانية ، فهو تأريخ موغل حقاً في القدم . ولكننا نرى ان النفس عند بعض المهجريين هي النفس التي وصفها افلوطين . وقد انتهى نعيه في قصيدته « من انت يا نفسي »^١ الى اعتناق المبدأ الافلوطيني ، الذي يذهب الى ان « النفس فيض من الله » . ونظرية الفيض هي التي سرت في كيان التصوف الاسلامي والفلسفة الاسلامية ، ومن قبل ذلك دخلت الديانة المسيحية والتصوف المسيحي .

أما عند نسيب ، فان النفس هي النفس الافلاطونية السيناوية (نسبة الى ابن سينا) ، التي هبطت من المحل الأرفع بعد تدلل وتنع ، ثم دخلت الجسد ، وهو سجنها الطيني ، ولذلك تعيش في حالة صراع مع الجسد ، لان الحنين يزعمها ويدفعها للعودة الى مصدرها . وحول هذه الأفكار في النفس دارت قصيدة نسيب : « يا نفس » ، وهي من اوضح قصائده واشدها صلة بجوهر الفكرة المتضمنة في قصيدة ابن سينا . ولكن الناحية الشعرية غلبت على الفلسفة فيها وجاءت ألفاظها كألفاظ المتصوفة :

أصعدت في ركب (النزوع) حتى وصلت الى (الربوع)
فأتاك أمر (بالرجوع) أعلى (هبوطك) تأسفين

فالنزوع والرجوع والربوع من الفاظ المتصوفة والهبوط من الفاظ ابن سينا . ويتساءل نسيب - وفي هذا التساؤل سرّ شاعرية القصيدة - عن هذا العراك والنزوع ، ويحاول ان يتلمس له الاسباب الممكنة المعقولة ، وفي هذا التجاهر - تجاهل العارف - اضفى على قصيدته جواً شعرياً من الحيوية ، ما كان ليتوفر لما لو انه سرد الحقائق عن النفس كما فعل ابن سينا . وزاد في جمال الجوّ فيها ان الشاعر ، على الرغم من معرفته الدقيقة لما تريده النفس ، ظل يبدي عطفاً على جسده وقلبه ، ولم يسمح لنفسه مرة واحدة ان يشعرنا بأنه يحترق

الحياة في سبيل عالم مثالي ، تسعى إليه النفس . ولذلك نسمعه يقول مشفقاً على
جسه :

فلم التردّ والعراك ما سور جسمي بالمتين

والقلب في هذا الصراع مرادف للجسد ، وهذا نقل شاعري أيضاً ، فإن
القلب هو مركز الرغبات او « الهوى » في الحياة الصوفية ، وتحقير النفس له
وانحيازها الى العقل - وهو شيء مختلف عن العقل العلمي « الهندسي » - يجعلها
نفساً مطمئنة ، اما انحيازها نحو القلب ، فيجعلها النفس الأمارة بالسوء كما يقول
ابن عربي - ولكن نسبياً بعيد عن تفكير ابن عربي - كل البعد ، ولعله لم
يقرأ له شيئاً ، ولذلك فهو يصور النفس معذبة للقلب ، لا انحيازاً الى جانب
العقل ، وانما تعذبه بطبيعة شوقها إلى العودة والاتصال عنه .

والشيء المدهش حقاً في شعر نسيب ، هو انتصاره للجسد ووقفته إلى جانبه
دائماً ، ضدّ نفسه ، على ايمانه بأن نفسه من مصدر إلهي ، وان عودتها امرٌ
محتوم ، ولكن حب الحياة قد حال بينه وبين تقبّل هذه العودة والاستسلام
لها . وليس اشد من نسيب تبكيتاً لنفسه ، التي لم يعدّها - ولو مرة واحدة -
نفساً مطمئنة ، وانما ظلّ يعتبرها أمارة بالسوء ، وبظل يؤنبها ليستثير شفقتها على
القلب ، فيقول في قصيدته التي سبقت الإشارة إليها :

يا نفس إنْ حُمّ القضا	ورجعت انت إلى السما
وعلى قبيصك من دما	قلبي فماذا تصنعين
ضجّيتِ قلبي للوصول	وهرعت تبغين المثل
فلماذا دعيت إلى الدخول	فبأيّ عين تدخلين

وليس انتصار نسيب للجسد والقلب مقتصرأ على قصيدة « يا نفس » التي تحمل
تاريخ ١٩٢٠ ، بل ان الشاعر في قصائد نظمت في تاريخ سابق يقف الى جانب

جسده . وفي العام نفسه قصيدة أخرى خاطب فيها نفسه بعنف ، ورمأها بالكفر ، وافهمها ان الجسد خدر لا سجن ، وقال لها بقوة :

أقلتي النزاع وكفتي الصراع

فقد كاد جسمي ان يتداعى

ومرأة أخرى يقول لها : « فهلاً تأدبت » - لانك زائرة في الحياة ، ومن المتوقع في الزائر ان يكون مؤدباً . وبعد هاتين القصيدتين نجى قصيدة في عام ١٩٢٤ بعنوان « يا نفس لا تبكي » ، ثم قصيدة « من نحن » ، وفيها تصريح بأن الجسد قد تضعف ، اما في الثانية فيبدأ الاستسلام :

الجسم عن عجزه خضع والروح ما زالت تتور

تنضو سلاحاً ما قطع على عدو لا يخور

الشمس مالت للغروب لا بأس فليأت الظلام

طوبى لقلب في القلوب يرجو من الليل المرام

وفي العام نفسه ، في قصيدة « أمام الغروب » استولى على الشاعر شعور بأن الشمس - شمس حياته - تدنو للمغيب ، ويتساءل : إذا كان حلول الروح في الجسد عقاباً لها فما ذنب الجسد ؟

إذا كان قصد الصمد بذاك عقاب النفوس

فما كان ذنب الجسد ليغدو شريك البؤوس

ويتفجع في القصيدة على الحياة ، ويتهيب الرحلة ويستنجد الدليل ، يقول له : إلى أين تقضي الطريق ؟ ويتمنى لو تسهل به الحياة قليلاً ، لأنه لم يرو غليله منها ، ولكنه في آخر القصيدة يندم على ضعفه ، ويطلب إلى شمس الحياة أن تغرب مسرعة ، لتطلع بعدها شمس الخلود .

وفي هذه السلسلة التي عرضنا حلقاتها ، كان التمسك بالجسد والقلب ، استمساكاً بعروة الحياة وحرصاً عليها وتشبهاً بها . ولم يكن في ألوهية النفس ما يشفع لها في حنينها وتزوعها وعراكمها . وكل هذه الحلقات كانت تمهيداً لقصيدة «على طريق ارم» تلك القصيدة التي صور فيها نسب مراحل الحياة ، ثم استسلم لنفسه بعد ذلك تقوده أنثى شامت ، بعد ان عبز القلب والعقل عن هدايته .

كان الشباب حينئذ قد أخذ يلم خيوطه ، وأخذ الوهن يدب في حياة الشاعر ، وكان فقده لأخيه عام ١٩٢٢ من الاحداث التي عجبت بالرحلة إلى نهايتها . وفي «على طريق ارم» ، لم تعد نفس الشاعر هي النفس الأمارة ، وانما أصبحت - او انتوت ان تصبح - نفساً آمنة مطمئنة . ومن يقرأ القصيدة بحسّ ان الشاعر وضع في طريق العودة عقبات وعقبات ، وانه لم يستطع ان يسلم القيادة إلى نفسه ، إلا بعد ان فقد كل شيء . وسارت الفراشة إلى النار ، ولكنها لم تحترق ، لأنها ظلت تنظر إليها من بعيد وتتمنى اللقاء . وهكذا ظل حب الحياة إلى النهاية ، أقوى في قلب الشاعر من حب الخلود . ومع هذا يجب ان نذكر ، ان نسب عريضة من اشد المهجريين تعلقاً بفكرة النفس الهابطة من عالم النور، التي لا ترضى بالارض اختياراً ، وانها في عودتها تحن إلى السماء التي هبطت منها . ومع كل ذلك ظل نسب اذا ذكر القلب اغرق في العطف عليه ، ووقف نصيراً له ضد النفس .

ولنتأمل - حيث بلغنا - قوة الثنائية التي حاول جبران ان يحطمها ، فتراها السر الاول في هذا الشعر المهجري . فهي التي تديره على طرفيها لأنه شعر قائم ، في الاكثر ، على القلق والصراع النفسي . ومن الغريب ان هؤلاء الشعراء ، آمنوا بالصراع بين القوى المتعددة في الانسان ، ولم يخطر لأحدهم انها قوى يمكن ان تتحد وتعمل مجتمعة ، كما اتحد العقل والقلب ، في مركبة الحكيم

ان أثر رومانطيقية روسو ، الذي انحاز الى جانب القلب ، ليظهر في انجاء كل منهم . فقد نفى روسو وتلامذته القوى الأخرى كما نفى نعيمه العقل ، وعاشت اوروبا فترة من الزمن وهي نادمة ، لانها استسلمت لحكم العقل ذات يوم . ولكن حتى في اوروبا التي يمكن ان نرسم في حياتها خطأً فارقاً بين الفكر والشعور ، وُجد من ينادي بإمكان الاتحاد بين قوى الانسان . فكل ، على حدة ، لا خير فيه ، ولا بد للإنسان من ان يشعر ويتخيل ويتعقل معاً . ذلك هو رأي همان Hamman الذي تأثر به جوته ، ومن قبل جوته رفع هردر صوته ، رجاء ان يستغل الانسان قواه متحدة كاملة . سواء في ذلك الشعور والخيال والحكم . ومن تعاون هذه القوى تتبلج قوة البصيرة او الحدس . غير ان المهجريين آمنوا بتعاقب هذه القوى ، لا باتحادها ، حتى جعلوا الحياة أشبه بالفصول او المراحل ، وجعلوا لكل مرحلة منها دليلاً هادياً .

الغاب

- جبران : المواكب - البحر (المجموعة الكاملة ج ٣ : ٣٠٤) .
- نسب : رباعيات (٨٣) ، كن (١٧٣) .
- ندره : يدعوته الحب (اوراق الحريف ١٢٣) .
- ابو ماضي : كتابي (الحمائل ٤٧) كن بلسماً (الحمائل ٥٠) يا نفسي (الحمائل ٤٠) الماء (الجداول ٣٣) ، تعالي (الجداول ١٧) في القفر (الجداول ٢٩) ، انا وابني (الحمائل ١٠٨) السماء (الجداول ١٣) الفاتحة (الجداول ٤) الزمان (الجداول ٤٨) الطلاس (الجداول ١٠٨) ماء وطنين (الحمائل ١٧) المنقاء (الجداول ٥) .

تركنا جبران يربط بين الغاب وتحطيم الثنائية ربطاً محكماً، ويتأق لتصوره عن طريق التجريد، حتى جعل منه يوتوبيا يتحقق فيها الخلود او صورة للمطلق واللا محدود . ولم تكن مشكلة جبران في ان الثنائية لم تمت، بل كانت المشكلة الحقيقية في ان الغاب الذي صبر على نموه ، عاد في النهاية يتحطم من بعض جوانبه، ويتضاءل في بعضها الآخر. بعد كل ما رأيناه من تجريد، أراد جبران ان يجدد الغاب وطبيعة الحياة فيه ، فاذا هذا المطلق اللاحدود ، ينحصر في حدود صغيرة ، في « ضيقة » من لبنان ، في منظر طبيعي واحد ، وإذا الغاب

نقيض القصور ، مليء بالسواقي والصخور ، يضعك فيه الفجر ، وتتدلى العناقيد
من اعنابه ، ويصلح العشب فيه فراشاً ، والفضاء لحافاً ، وإذا الغاب المجرد هو
الطبيعة الجميلة :

هل تخذت الغاب مثلي	منزلاً دون القصور
فتنبعت السواقي	ونسقت الصخور
هل تحسنت بعطر	وتنشفت بنور
وشربت الفجر خمرأ	في كؤوس من اثير
هل جلست العصر مثلي	بين جففات العنب
والعناقيد تدلت	كثريات الذهب
هل فرشت العشب ليلاً	وتلحفت الفضاء
زاهداً فيما سيأتي	ناسياً ما قد مضى

وهذا الغاب هو الملاذ الوحيد ، في عالم كثير الزحام والجدل والضجيج :

ليت شعري اي نفع	في اجتماع وزحام
وجدل وضجيج	واحتجاج وخصام
كلها انفاق خلد	وخيوط العنكبوت
فالذي يحيا بعجز	فهو في بطة يموت

وهكذا يتضح لنا من هذه النهاية ، ان الغاب عند جبران ، هو تلك الطبيعة
التي كان يقدها وردزوث وكولردج وبليك وروسو وثورو ، ولذلك نرى
ان الحقيقة تكسبهم امام نسيب عريضة ، حين يقول في مقدمة « المواكب » :
« ولا بد لي من القول استدراكاً ، بأن جبران في مواكبه لا يقصد دعوة الناس
للمرجوع الى الطبيعة ، كما فعل مفكرو القرن الثامن عشر في فرنسا وانكلترا ، بل

دعوته انما هي للرجوع الى بساطة الحياة، فالطبيعة موجودة في المدينة، وجدانها في كل مكان سواها، والمظاهر المدنية كلها، ما هي الا جزء من الطبيعة، فلا نستطيع إذن ان ننكر انها مظاهر طبيعية، وان تكن اليوم في حالة اقرب الى التشويش والغش والالتباس^١، ونقول، ان وجه اللبس هنا ان ليس بين الطبيعة التي دعا اليها رومانطيقو فرنسا وانجلترا والمانيا، وبين بساطة الحياة اي فرق. وإذا عادت المدينة ونضت عنها اقنعة الغش واثواب التشويش، فمعنى ذلك انها عادت جزءاً من الطبيعة، وما الغاب عند جبران وعند الرومانطيقين عامة الا الثورة على ما حدث في المدينة من تشويش وغش وخداع. ولكن عودة المدينة الى سابق حالها امرٌ يكاد يكون مستحيلاً، ومن هنا نغنى جبران في آخر «المواكب» بالسواقي والصخور والاستحمام بالعطر والتشف بالنور، وتفزل بالدوالي والعشب والانطلاق.

ولكن جبران بعد ان منح الغاب قواماً فلسفياً مثالياً، عاد فأعلن في آخر «المواكب» يأسه من تحقيقه حين قال :

العيش في الغاب والايام لو نظمت	في قبضي لغدت في الغاب تنتثر
لكن هو الدهر في نفسي له أرب	فكلما رمت غاباً قام يعتذر
وللتقادير سبل لا تغيّرها	والناس في عجزهم عن قصدم قصرُوا

وهذه الايات، وهي من اصدق ما جاء في «المواكب»، تدل على بعد المسافة بين الواقع والخيال؛ وتنتهي بإعلان العجز الانساني والايمان بالجبر، وهي رمز انخفاض شديد، بعد ذلك التحليق الذي بلغ به خيال جبران قرص الشمس وكاد يحترق. والمتعمق لدراسة «المواكب» ينتهي منها الى ان جبران، في نظره الشديد، لم يكن يستطيع ان يظل متمسكاً بفلسفته في الغاب، وبدلاً من

١ المواكب (ط. المجمع بصر ١٩٢٣) - ص ١٠ .

ان يدعو الانسان الى الغاب ، حيث الحب والجمال والخير ؛ حطم الإنسان ، ونفى من الغاب هذه المعاني في شكلها الانساني الواضح البسيط ، وحين شاء ان يحطم الانسان ، قضى على الغاب ، وإذا به في النهاية يحس بالاخفاق ، ويتلظظ برارة العجز فلا يسيغها ، ويضطر إلى ان يعترف بالمقادير وخطوطها التي لا يتعداها أحد . وإذا كانت هناك حواجز وخطوط تقف بالانسان ، بل تقف بذى النفس الجميلة دون العودة الى الغاب ، فلم كل هذه الثروة منذ البدء ؟ وهناك شيء آخر . هناك قصيدة « البحر » لجبران ، وفيها جعل البحر - لا الغاب - يتقمص كل شيء وكل عظمة كونية ، وإذا الغاب بجانبه شيء جزئي ، منصر في ذلك الكل العظيم :

في سكون الليل لما تنثني يقظة الانسان من خلف الحجاب
يصرخ الغاب أنا العزم الذي أنبتته الشمس من قلب التراب

غير أن البحر يبقى ساكناً

قائلاً في نفسه : العزم لي

ويقول الصخر : إن الدهر قد سادني ومزأ إلى يوم الحساب

غير ان البحر يبقى صامتاً

قائلاً في نفسه : الرمز لي

وتقول الريح : ما أغربني فاصلاً بين سديم وساء

غير ان البحر يبقى ساكناً

قائلاً في نفسه : الريح لي

ويقول النهر : ما اعذبني مشرباً يروي من الأرض الظما

غير ان البحر يبقى صامتاً

قائلاً في ذاته : النهر لي

ويقول الطود : اني قائم ما أقام النجم في صدر الفلك^١

غير ان البحر يبقى هادئاً

قائلاً في نفسه : الكل لي

ويقول الفكر : اني ملك ليس في العالم مثلي من ملك^٢

غير ان البحر يبقى هاجعاً

قائلاً في نومه : الكل لي

فإن جاءت هذه القصيدة بعد «المواكب» ، كانت دليلاً قوياً على ان التقديس للغاب كان اضطراراً مؤقتاً ، افضى بالمدّة الى حاله الأول ؛ وان كانت قبل المواكب ، فإنها تدلّ على ان الغاب كان فلسفة طارئة لها دواعيها في نفس الشاعر^٣ . وأياً كان الأمر ، فوجود هذه المغالاة في الحالين - الغاب والبحر - يدلنا على ان الرومانطقي خاضع «للحال» ، للتحفة التي يتم فيها انفعاله ، فيرى العظمة في الشيء بعد الشيء ، بنسبة الانفعال الطارئ في نفسه . والغاب والبحر قد يرمزان للطبيعة ، إلا ان في الغاب رمزاً أدق وأصدق ، في التعبير عن روح جبران .

وقد أصبح الغاب بعد «المواكب» ، رمزاً عاماً للطبيعة في نفوس المهجريين ، وان تفاوتت صورته في أشعارهم . فأما رشيد أبوب ، الذي رحّب بظهور «المواكب» في إحدى قصائده^٤ ، فإنه لم يتأثر كثيراً بفكرة الغاب ، وظلت الطبيعة عنده هي الروض بما فيه من ساقية وزهر وريح وورقاء ، ذلك لان رشيداً لم يحاول ان يفلسف نظرتة إلى الكون والطبيعة ، وظلت أشعاره أناشيد حزينة بسيطة ، كما بقي عالمه المثالي ، هو عزلته التي « يستحضر » فيها صورة

١ اتصلنا بالاستاذ ميخائيل لمبى لتعرف تاريخ نظم كل من القصيدتين ، فلم يستطع ان يطلع في الامر برأي ، ولذا تركنا هذا الحكم معلقاً .

٢ قصيدة « انفس الشعراء » - اغاني الدرويش : ص ٥٠ .

الوطن. وسنتحدث عن هذا اللون من الرومانطيقية في مكانه من هذا الكتاب.
 واما نسيب فإنه رأى في الغاب ، اثناء لحظة من لحظات الصراع والشك ، مجالاً
 للتعري أي التجرد من الحجب الكاذبة ، وطرح التصنع والتكلف ، او بتعبير
 جبران « التعمم بالعطر والتنشف بالنور » .

يا نفس رحماك أين نخضي	فما أمامي سوى قبور
قد سامك العقل سوم عالج	ما لا تطيقين من أمور
فلنترك العقل حيث ينبغي	فليس للعقل من شعور

* * *

فصاحت النفس بي وقالت	ما لي وللناس والزحام
أصبتِ يانفس فاتبعيني	فليس كالغاب من مقام
ياغابُ جثثاك (للتعري)	أنا ونفسي ولا حرام

وهذا التعري هو الذي عبر عنه وردزورث بقوله :

وبلطف رفعت نفسي عنها نقابها
 ووقفت عارية، وقد تبدلت ذاتها
 كأنها في حضرة ربها

ورأى ندره حداد في الغاب موطناً للحب، بعد ان عجز عن ان يجد الحب
 بين الناس . وفي قصيدة « يدعونه الحب » صور لنا التفاوت بين عالم الانسان
 وعالم الغاب :

فقتش في الناس على ضائع	عرفته بالسمع لا بالنظر
يدعونه الحب وكم جاهل	مثلي يظن الحب بين البشر
فقتش عنه طول عمري فلم	اجد له في الناس ادنى أثر
فرُحْتُ نحو الغاب حيث الطبا	ترعى وحيث الطير تملو الشجر
أنشدُ ما في الناس قد فاتني	كماشقي ينشد خيلاً هجر

لا حذرًا أمشي ، فاني أرى في صفة الانسان كل الحذر
فجئت فيما بينها مدة عرفت ما قد كان عني استر
الحب في البهم جلياً يُرى والحبُ فينا لا يراه البصر
فقلت في نفسي ألا ليتنا كالنمل او كالطير او كالبقر
فبئس عيش المرء في قصره ان كان خيراً منه سكنى الحفر

وتوصل المهجرون الى ان جعلوا الطبيعة مقياساً للكمال ، وطلبوا إلى
الانسان ان يكون مثلها ، إذا كان يريد ان يصبح انساناً صحيحاً بمشاعره ،
كاملاً في أخلاقه ، فقال نسب :

كن مثل بحر زاجر مرجعٍ للسحب ما تسكبه الانهر
كن مثل شمس منعت نورها لكل مخلوق ولا تشكر

ووجهوا الانسان إلى الطبيعة ليتعلم منها ، وهي المعلم الذي قال فيه
وردزورث :

ان خفقة في الغاب الربيعي
تعلّمك عن الانسان وعن الشر والخير
اكثر مما يستطيعه الحكماء جميعاً .

وقد اتخذ ابو ماضي هذا الاتجاه ، في فترة من فترات حياته ، ديدناً له وديناً .
ونظن انه فعل ذلك فيما يمكن ان نسميه عهد القلب . ففي ذلك العهد ، جعل
الغاب شياً بعالم المثل الافلاطونية ، وعده مثابة للخير والحب والجمال
والتضحية ، ونصح الانسان ان يتشبه بالطبيعة في صورها العديدة ، من تراب
ونهر وغدير ونجم ، وعلى الجملة نبذ دين الانسان الذي بين يديه إذا قدّم
لقمة لجائع :

تلمذت للانسان في الدهر حقبةً فلقتني غياً وعلّمني جهلاً

نهائيّ عن قتل النفوس وعندما
وذمّ اليّ الرق ثم استرقني
رأى غرّةً مني تعلم بي القتلا
وصوّر ظلماً فيه عجيده عدلا
واختار دين الطبيعة عندما رآه قائماً على الايثار والتضحية :

وشاهدت كيف النهر يبذل ماءه
وكيف يزبن الطل ورداً وعوسجاً
وكيف تغذي الأرض ألأمّ نبتها
فأصبح رأيي في الحياة كرايها
فلا يبتغي شكرآ ولا يدعي فضلا
وكيف يروي العارض الوعر والسهلا
واقبعه شكلاً كأحسنه شكلا
واصبحت لي دين سوى مذهبي قبلا
وصار نيتي كل ما يطلق العقلا
أصبح دينه كدين الغدير ، تروي منه الطير والإبل ويغتسل فيه الذئب ،
وأصبح دينه كدين الشهب لا تحابي مسافراً على مسافر ، وكالغيث يروي الأفاحي
والشوك .

لقد أجمل وردزورث ولم يبين لنا كيف تكون الطبيعة هادياً للبشر .
وجاء ابو ماضي يسهب بالتفصيل والتوضيح ، ويشرح لنا كيف تعلمنا الطبيعة
الحب الذي يخلق المساواة بين كل شيء في الكون . ولكن ابا ماضي لم يستطع
ان يقترب من فلسفة الطفولة عند وردزورث ، بل عكس الامر فأجمل
الاشارة اليها واوجز ايجازاً شديداً حين قال :

وان مرّ بي طفل رأيت به الوري
من المثل الادنى الى المثل الأعلى
ويجب ألا نصدّق حرفية قول ابي ماضي : « وصار نيتي كل ما يطلق
العقلا » ، فنظن انه اتجه الى الطبيعة في عهد سيطرة العقل . فإن هذا الاتجاه
أشبه شيء بالجري وراء الشعور والانطلاق الشعوري . وقد كاد أبو ماضي يصرح
بأنه وجد الحقيقة في الطبيعة ، ووجد الحياة المثالية في ان يعيش حسب الطبيعة ،
وان يعرف من خلاها الحب الذي لا ينتظر مكافأة ، كالزهرة الفوّاحة والبلبل
المترنم :

عدّ الكرام المحسنين وقسّم بها تجمّد هذين اكرم منهما
 يا صاح خذ علم (المحبة) عنها اني وجدت الحب علماً قيماً
 أيقظ شعورك (بالمحبة) ان غفا لولا الشعور الناس كانوا كالدمى
 أحب فيغدو الكوخ كوناً نيراً وابغض فيمسي الكون سجناً مظلماً
 ومن خلال الحب عرف الله :

أنا بالحب قد وصلت إلى نفسي وبالحب قد عرفت الله

وكل فلسفة ابي ماضي في هذه الفترة ، تدور على الحب وعلاقته بالطبيعة او
 الغاب : « ليكن بأمر الحب قلبك عالماً في ذاته » ... ولا عزاء عن شيء إلا
 بالطبيعة :

فاصفي إلى صوت الجداول جاريات في السفوح
 واستنشقي الأزهار في الجنّات ما دامت تفوح
 وتمتعي بالشهب في الافلاك ما دامت تلوح
 من قبل ان يأتي زمان كالضباب او الدخان
 لا تبصرين به الغدير
 ولا يلذّ لك الحرير

ومن هنا قلنا إن هذا الميل الذي يؤلّه الحب والطبيعة في اقنوم واحد ،
 لا بدّ من انه يمثل عهد القلب في حياة الشاعر ، ويبلغ هذا العهد ذروته في
 قصيدة « تعالي » . فربما كانت قصائد أبي ماضي الأخرى ، تميز كل واحدة
 منها على انفراد ، بالتفاتة نحو الطبيعة ، بأشدّ مما في هذه القصيدة من حرارة ،
 ولكن قصيدة « تعالي » ، قد تقرّدت باعتدال التيارات وانسجامها ، واتحدت
 فيها الطبيعة بالدعوة إلى الحب ، بالايمان في المشيئة الإلهية ، واتسمت بسمة خفيفة
 من معنى اللذة المنتهية خوفاً من حلول الفناء :

تعالى نسرَق اللذاتِ ما ساعفنا الدهرُ
وما دمنا وما دامت لنا في العيش آمالُ

والحرية في الحب مستمدة من حرية الطبيعة ، والاندفاع نحو الحب موسع
بمشيئة الله :

ألجدول ان يجري وللزهرة ان تعبقُ
وللأطيّار أن تشاقق إياراً والوانه
وما للقلب وهو القلب ان يهوى وان يعشقُ

وتتأزج الدعوة إلى الحب الانساني ، مع الحب في الطبيعة ، وتتعانق الالهة
إليه مع الدعوة إلى الغاب .

ومن التأمل في القصيدة ، ينبئ لنا أن المقطوعة الاولى تتخذ الليل جوّاً
لها - دون تصريح به - ويمتد هذا الجوّ في المقطوعة الثانية حتى الفجر ، وهنا
تبدأ اليقظة فيستيقظ العاشقان على مداعبة الفجر لهما ، لا على مداعبة المواضع
الانسانية من علم ومال ، ثم يكون التعمّس للانطلاق ، بمحاكاة مظاهر الطبيعة ،
من زهرة تذيب العطر ، وطير يتآ بالآغاريد . وتقوى الحياة في المقطوعة الرابعة ،
باستحضار المشيئة الإلهية عوناً على تلوين الحب بلون مشروع ، وتسير هذه
النغمة متشابكة في المقطوعتين التاليتين ، ويفصح الشاعر عن انه يودّ الانطلاق
إلى « الغاب » ، لكي يتأزج وحبيته كالخمر والماء والكأس ، أي للبلوغ إلى
درجة الفناء ، الذروة القصوى في الاتحاد ، ويكون جلبابها النور . وترتفع
قوة التحوّل إلى هذا الاتحاد الاثري في المقطوعة السابعة ، وتبلغ أقصاها حين
يصبح كل عمل من اتجاه الحب ، نغمة من نغمات الطبيعة :

يريد الحب ان نضحك - فلنضحك مع (الفجر)
وان تركض فلنركض - مع (الجدول والنهر)
وان نهتف فلنهتف - مع (الببل والقمرى)

وفي المقطوعة الأخيرة ، يعود الجوّ الليلي المستمدّ من صمت الطبيعة
والانسان معاً ، في صورة تغبّر يصيب الأشجار والأزهار بالذبول ، ويصيب
أحلام الشاعر بالجفاف . ويكون التحذير من الفناء ضرباً جديداً من تأكيد
الفناء الضروري في وحدة عاطفية .

إن الدعوة إلى السعادة دائماً تفرّف على حواشها صورة الوحشة الأخيرة
عند أبي ماضي، صورة الشجرة التي نمت بقوة، ثم هبّت عليها الأعاصير فحطمت
جوانبها وأبيست أوراقها وامتنعت ماءها . وقد عرف أبو ماضي لحظة أخرى
رائعة ، من الوقوف إلى جانب الطبيعة في قصيدة « المساء » ، ولعلّها تلو
قصيدة « تعالي » مباشرة، في تصوير المدّ العاطفي نحو الغاب، انحداراً لا صعوداً.
وهناك كان أبو ماضي قد أخذ يتناسك متجسّداً أمام أشياء من أحلامه فقدّها ،
فأشاع في قصيدته جوّاً من الحزن العميق ، لم يظهر في قصيدته « تعالي » .

وظلّ أبو ماضي في هذا الدور العاطفي ينادي : المحبة ... المحبة ... انها
هي بنت الطبيعة ، ويعبّد الغاب ويعنف الانسان حتى استكشف نفسه تحت
أضواء جديدة ، هي أضواء العقل ، فثار على الغاب ، حين وجد نفسه . وفي
دور العقل تحطمت نزغته الرومانطيقية او كادت، وملك عليه الشك اقطار نفسه،
فلم يعد الغاب ولا المحبة ، قادرين على مؤاساته .

سئم أولاً الناس ، وما في حياتهم من تناقض وتزوير ، وخيّم الضجر على
نفسه :

ونمت فيها الملاة حتى	ضجرت من طعامهم والشراب
ومن القبع في نقاب جميل	ومن الحسن تحت ألف نقاب
ومن العابدين كلّ إله	ومن الكافرين بالأرباب
ومن الواقفين كالأنصاب	ومن الساجدين للأنصاب

وكان من الطبيعي ان يولي وجهه شطر « الغاب » - بذلك حدثه نفسه

فأطاع رغبتها ، وفي صحبتها قضى وقتاً جسيلاً في الغاب ، « في جوار الغدران والأعشاب » :

تارة في ملاءة من شعاع تارة في ملاءة من ضباب
تارة كالنسيم يخرج في الوا دي وطوراً كالجدول المنساب

ومعنى ذلك ، ان الرجل الذي سئم الناس ، كيف حياته حتى أصبحت كالطبيعة ، وحتى كاد يتمثلُ مظاهرها من شعاع ونسيم وجدول . ولكنه ما لبث ان وجد نفسه تأبى الذوبان في الطبيعة ، بل لا تريد ذلك ، لان الملل عاد يساوره :

لئما نفسي التي ملئت العمران ملئت في الغاب صمت الغاب
فأنا فيه مستقل طليق وكأني أدب في سرداب

ووجد الشاعر الحقيقة الصوفية ، وهو يحاول ان يغرق سأمه في الغاب « وجد انه ابن الصلصال ، عبد لرغباته وشهواته :

وسأبقى ما دمت في قفص الصلصال عبد المنى أسير الرغاب
خلت اني في (القفر) أصبحت وحدي فإذا الناس كلهم في ثيابي

ولا بأس ان ننكر كلمة القفر هنا ، ونضع في مكانها لفظة «الغاب» ، لأن هذه الثانية أدلّ على روح القصيدة وأوثق صلة بجوّها العام ، وان كانت كلمة القفر تصوّر منتهى العزلة ، حتى عن بعض مظاهر الطبيعة . لقد أخفق الغاب في نفس الشاعر ، لأن عنصراً جديداً كان يغزو حياته ، ذلك هو العقل الذي جعله يشك في صلاحية كل ما اتصل بعواطفه من قبل .

وفي هذا الدور العقلي سأل نفسه : ما الساء ؟ فإذا هي شيء نسي ، كل انسان يتصوره حسب رغبته الخاصة. ساء الراعي غير ساء الأم التي مات ابنها ،

وهي غير ساء الفقير او المظلوم. كل انسان يتوهم السماء شيئاً يكمل ما ينقصه
في هذه الحياة :

كل قلب له السماء الذي يحوى وان شئتَ كل قلب ساء
كل ما تقصر المدارك عنه كائنٌ مثلما الظنون تشاء
وسأله ابنه : ما الله ؟ فأجابه :

... قلت يا ابني أنا مثل الناس طرّاً
لي في الصحة آراء وفي العلة أخرى
كلما حزحتُ سترّاً خلّطني اسدل ستراً
لست أدري منك بالامر ولا غيري أدري

وانتهى ابو ماضي الى ان الله كالسواء أيضاً ، شيء نسي . فإذا تأمل
الانسان الذرات كيف أصبحت صخوراً ، والقطرات بجرّاً والبحر كيف
يحتوي الصدف والدرة ، فإن الله حينئذٍ فِكْر .

اما حين تنظر الى الزهور الجميلة التي ينظمها الحب ، قوة خفية سارية في
ارجائها ، فالله حسٌ وشعور ؛ والله الذي يحبه ابو ماضي ، هو الفنان الذي يراه
في الندى والزهر والشهب ، ويراه أروع مبدعٍ في الأثر الفني .

وهذا يذكرنا بحوار بين مرجريت وفاوست عند جوته . نسأله مرجريت :
هل تؤمن بالله ؟ فيقول فاوست : يا حبيبتي من ذا الذي يجرؤ ان يقول نعم
أومن بالله . سلي الكاهن او الحكيم ، وفي جوابها لك سيسخران من السائل .
فترد مرجريت قائلة : إذن فأنت لا تؤمن بالله ؟ فيقول لها في ما يرد به عليها :
ألا ترفع السماء قبتها فوقنا ؟ ألا تنبسط الارض دوننا ؟ وبظنرات مليئة بشعاع
الحب ، ألا تصعد النجوم الخالدة فوقنا ... ؟ املأي قلبك مهما يتسع ، وإذا
باركتك يد الشعور فسمه ما تشائين : بركة ، قلباً ، حباً ، ربّاً ... ليس له

اسم خاص لديّ ، انما هو الشعور ، أما الاسم فصوت ودخان يغلّف وهج السماء .

هل تأثر ابو ماضي بجوته ؟ ليس هنالك ما يدلّ على ذلك، فتصوّر الله على شكل « فكر وشعور » لمحة شعرية يهندي إليها ابو ماضي من طريق احساسه بجمال الطبيعة وجمال الفن، ولكننا نرى أبا ماضي ، في موطن آخر ، وكأنه يترجم كلاماً لجوته ، عن العلاقة بين المتفنن والقارىء ، فيقول مخاطباً القارىء :

يا رفيقي أنا لولا أنت ما وقعتُ لحناً
كنت في سرّي لما كنتُ وحدي أنفستُ
مالصوت أغلقت من دونه الأسباع معنى

ويقول جوته للجمهور :

ماذا كنت لولاك يا صديقي الجمهور ؟
إذن لظلت انطباعاتي هواجس نفس
وبقيت كل أفراسي صامتة .

* * *

ومها يكن من شيء ، فقد امتدّت النسيئة في فلسفة أبي ماضي فشملت ايضاً عصر الزمن :

مهبّات ما أرجو ولا أخشى غداً هل أرتجي وأخاف ما لم يوجد .
والأمس فيّ فكيف أحسبه انتهى أفما رأيت الأصل في الفرع التدي
قبل كبعد حالة وهبة أمي أنا ، يومي أنا ، وأنا غدي
غير ان اشتداد الحيرة في نفس ابي ماضي ، انتج قصيدة « الطلاس » ، ولا
يعنيها من هذه القصيدة في هذا الفصل إلا تحطم الطبيعة تحت مطارق الشك .
فبعد أن كان الشاعر يمجّد الشهب والسحب والغاب لحيرها ، وتحقّق المساواة
والمعجزة في قلوبها ، عاد يحدثنا انها مثله في الحيرة والشك والجهل :

قد رأيت الشهبَ لا تدري لماذا تشرق
ورأيت السحبَ لا تدري لماذا تغدق
ورأيت الغابَ لا تدري لماذا تورق
فلماذا كلها في الجهل مثلي ؟ لست أدري

ثم تسلك الشك إلى حقيقة اللذة التي كان يجدها في أحضان الطبيعة ، عندما
يسمع غناء البلابل وحفيف الأوراق ويرى الانجم في الظلماء تبدو كالمشاعل .
أهذه اللذة التي يحسها متأية منها أم منه ؟ وتضال فضل الطبيعة على الانسان ،
لأنها تحوي مثله الصريح والزائف ، ولا فرق بينه وبين البحر والأرض ؛ وفي
الكون حقيقة واحدة لا غير ، هي النفس ، صورة كل شيء ، هي الذات الانسانية
التي تجسدت الكون . وعلى هذا ليست هناك حقيقة خارجية :

كل من قد لقيت مثلك يا نفسي فيما تبدين أو تخفين
فانظري مرة إليك ملياً تبصري الأولين والآخرين

وإذا كانت هنالك حقيقة خارجية ، فلماذا لا نختلف عن الحقيقة الداخلية في
شيء .

واتضح عجز الغاب مرة أخرى حين لم يجد فيه الشاعر السعادة التي ينشدها .
فقد فتش عنها طويلاً ، في جيب الفجر والدجى ، ومدّ كفه إلى الكواكب
والبحر ، وذهب إلى الجدول والروض الأغنّ المرع ، وإلى الشتاء وغيبه
ورعده وبرقه فلم يجدها :

حتى إذا نشر القنوط ضبابه فوق فقيبي وغيب موضعي
وتقطعت أراس آمالي بها وهي التي من قبل لم تنقطع
عصر الأسى روحي فسالت أدمعاً فلمحتها ولمستها في أدمعي
وعلمت حين العلم لا يجدي الفتى ان التي ضيعتها كانت معي

وهكذا أثبتت الطبيعة انها عاجزة لا تستطيع أن تمدّ الشاعر بالتعزية
والنسيان ، او بالسرور والمتعة او بالسعادة ، وحلت النفس محل الغاب ،
وأصبحت هي صورة الكمال ، فيها تكمن السعادة والمتعة والفضيلة .

وليس العقل وحده هو الذي حطّم الغاب عند أي ماضي ، وإنما هنالك
أيضاً نفسه التي شئت منطقية على التشاؤم ، ففي دور القلب او الدور العاطفي ،
استطاع القلب ان يلون كل شيء ويجعله شريطاً من الرؤى الجميلة ، وأن
يعبث بالواقع ويريق فوقه ألواناً من الجمال ، فكرّس الشاعر نفسه للجمال ،
وعادى الكآبة وعشق الابتسام ، وعلم نفسه أن ترى في الأشياء جانبها المضيء ،
فإذا شاهدت النحل رأيت قرص الشهد ، وإذا رأيت النواة أبصرت واحات
النخيل ، وإذا شربت الصبء عرفت بشاشات الزمان الماضي :

يرى النحلَ غيري إذ يرى النحلَ حائماً وأبصر قرص الشهدِ إذ أبصرُ النحلا
وألح واحاتٍ من النخل في النوى إذا جرف الإعصار من واحتي النخلا
وان أشرب الصبء أعلمُ أنني شربت بشاشات الزمان الذي ولّني
ولكن هذا الابتسام ، وذاك المرح والتفاؤل ، أمور ليست من شيمة تلك
النفس ، إنما شيمتها ان ترى الشيء غير مغلف بالرؤى ، وخاصة بعد أن فارقت عمر
الوهم ، ولذلك أصبحت إذا رأيت الشجرة ، أبصرت الفأس ، وإذا سمعت رنين
الكأس ، سمعت معه صوت تحطمها :

كان زمان كنت تستأنسين	بكل وهم خادع كالسراب
حتى إذا أسفر وجه اليقين	رأيت كالوهم شيئاً كذاب
دنيا الورى ليل وصبح مبين	وليس في دنياك إلا الضباب
ما لاحت الأشجار للناظرين	إلا رأيت شبح الفاس
ولا سمعت الكأس ذات الرنين	إلا سمعت حطمة الكاس

ولذلك تغير الغاب في نظر هذه النفس ، وأصبحت لا تراه عالماً للكمال ، كما كانت تتفعل من قبل . وإذا كان أبو ماضي في دور العقل ، قد ظل حائراً بين صوفيّة مبهمّة ترى الحقيقة الكاملة في الذات الانسانية، وبين واقعية مزقت حجب الرؤى عن الأشياء ، فإنه في كلا هذين المضطربين ، كان ثلثاً على رومانطيقية الغاب ؛ أما الاتجاه الاول ، فقد غيّر فيه نظراته الرومانطيقية إلى الانسان . وأما الثاني ، فقد جرّد الأشياء من سحرها ، أي من فيوض الخيال الرومانطيقى الذي صبغها ذات يوم بصبغ ساحر جذاب .

وخلاصة ما هنالك ، ان الغاب عند المهجريين ، قد يكون مرادفاً للمطلق اللامحدود ، ولكنه في أغلب أحواله يشير إلى الطبيعة التي مجدها الرومانطيقون في مطلع القرن التاسع عشر . فالغاب نقىض للمدينة وشرائعها وقوانينها ومصانعها ؛ والعودة إلى الغاب عودة إلى البدائية والبساطة ، حيث يتعرّى الانسان مما علق به من تصنع ، ورسف فيه من قيود وتقاليد . وفي الغاب الجمال ، وفيه الحب والتضحية . وإذا شاء الانسان ان يهذب نفسه وجب عليه أن يحاكي الطبيعة ، ويستمد منها أخلاقه ومثله العليا . وأقصى ما تصوّره المهجريون من أمر الغاب ، أنه معلّم فاضل ؛ وتفاوتوا في الأخذ به والثورة عليه ، تبعاً لتغير الاحوال النفسية . وليس فيهم من رأى في الغاب روحاً سارية او نفساً كونية . اللهم إلا في بعض الخطرات التي تعني وحدة الوجود عند نعيمه ، وهو شاعر لم يتحدث عن الغاب إلا حين رآه جزءاً من ذكريات الطفولة .

الإنسان

رشيد أيوب : مرور الزمان (اغاني الدرويش ٦٦) .

نيسه : انشودة (٦٥) الآن (١٠٨) الى سنة مقبلة

(٢٧) الطريق (٤٦) .

ابو ماضي: الشاعر والملك الجائر (الحماثل ٧) الجنون

(الجداول ٥٢) الاله الثرثار (الجداول ٦٤)

يا نفس (الحماثل ٣٨) المليقة (الجداول ٧٢)

بردي يا سحب (الجداول ١٥) التينة الحمقاء

(الجداول ٢٨) الفاتحة (الجداول ٤) المدخل

(الحماثل ٣)

لسبب : اشرب وجيداً (٢١) علقت عودي (١٣٨)

ادن مني (١٤٥)

ندره : سر ممي (١٧) والحد فاعلة الخلود (٦٢)

انفق فضول المال (١١٦) .

حاول المهجريون القضاء على الثنائية، فأوجدوا الغاب وجعلوه مثابة للمحبة.

وحاولوا بالقضاء على الثنائية ان يتخلصوا من المواضعات والشرائع والتقاليد ،

ولكن الدين - في ثوبه المسيحي - كان يمثل لهم خلقاً سويماً في الغاب ، وفي

المحبة في الغاب وهبانية من نوع تأملي .

وعلى المحبة يقوم الدين الذي عليه نشأوا .

اما الغاب فقد ثبت انه شيء مثالي . وعجز جبران عن تحقيقه ، وأشاح ابو

ماضي بوجهه عنه ، وعاد إلى النفس . فماذا حدث للمحبة المتصلة بالغاب .

إن دين المحبة الذي يتسع للبغضين ويبارك الأعداء لم يستطع أن ينقذهم من احتقار الانسان ، واضطعان المقت له .

أحب جبران الانسان اولاً حتى كاد يؤتته ، ثم كرهه وازدراه . وقال نعيه : إنه - أي جبران - خضع من بعد لتأثير نيتشه ، بعد أن كان خاضعاً لتأثير بليك . ونريد أن نقول ؛ ان الانتقال من بليك إلى نيتشه لم يكن انتقالاً بين نقيضين ، وإنما هو شيء طبيعي متدرج . فإن بليك نفسه كان يفتخر بأنه من حزب الشيطان . ويمجد امتداد الطاقة الحرة ، ويرى كل ما يعمق امتدادها مرادفاً للشر . ثم يرتفع بتمجيد الشفقة إلى درجة منفرة ويتعاطف تعاطفاً مطلقاً مع نفسية السوبرمان ، ولذلك فإن «زواج الجنة وجهم» ارهاص تام بنيتشه . إلا أن الخطوة التي خطاها نيتشه ، هي محاولته الفصل بين شرعي القوة والشفقة ، ومن ثم مثل لنا برومبيوس^١ ، وقد تحوّلت شفقته إلى احتقار للإنسان ، بسبب القيود التي يضعها لنفسه . ولعل نيتشه ، حين أثر في جبران ، عرفه موضع التناقض في الجمع بين عشق القوة والشفقة .

وهذه الدعوة إلى الغياب : هل من الغريب ان تكون نتيجة احتقار الانسان ؟ أليست هي ثورة على المجتمع ؟ ألا يحسّ الداعي إلى الغياب ، بأن صلته بالناس قد أضحت واهية بل منبئة ، وان الناس من حوله لا يفهمون ما يريد ؟ أليس هو الفنى المتفرد ذا الروح الجميلة التي لم يفسدها ما أفسد الآخرين ؟ أليس هو ذا الاحلام ، النبي المحبوب بحجب المستقبل ، عن قومه المتلفعين بأسال الماضي ؟ ولذلك فإن الشعور بمقت الانسان ، لا يبعد ان يتغلغل في النفس الرومانطيقية . ولذلك أيضاً نجد جبران صادقاً ، وهو يصوّر تردده بين

١ برومبيوس في الاساطير اليونانية هو صديق البشر الذي كان يظاهرم على طيفان جويتر . ولقد سرق لهم النار المقدسة ، نار المعرفة ، وزودهم بالملم الكثير . فكان جزاؤه ان صلبه جويتر على شفا هاوية سحيقة في جبال القوقاز واطلق عليه النور تنهش جلده ، وكان كلما طلع الصباح كساء جلداً جديداً .

الحب والاحتقار في قوله :

«لقد أحبيتكم كثيراً وفوق الكثير ، ففي ربيع قلبي كنت اتوغم في جنائكم
وفي صيف قلبي كنت أحرس بياذركم . أجل قد أحبيتكم جميعكم ، جباركم
وصعلوكم ، أبرصكم وصحبكم ، وأحبيت من يتلمس منكم سييله في الظلام ،
كمن يرقص أيتامه على الجبال . أحبيتك أيها القويّ مع أن آثار حوافرك
الحديدية لاتزال ظاهرة في لحمي ، وأحبيتك أيها الضعيف على رغم أنك جففت
إيماني وعطلت عليّ صبري . أحبيتك أيها الغني في حين أن عسلك كان علقماً في
فمي ، أحبيتك أيها الفقير مع أنك عرفت عاري وفراغ ذات يدي ...»

وبعد ذلك ألفتُ بدءاً ثقيلة على رضوكم وجراحكم . وكما تعصف العاصفة
في الليل رعدتُ في آذانكم ، ومن على السطوح قد اذعنكم للملأ فرّيسين مرّاثين
خدّاعين ، وفقائيع أرض كاذبة فارغة . قد لعنت قاصري النظر فيكم كما تلعن
الحفايش العبياء ، وشبهت الملتصقين بالأرض والادنياء منكم بالمناجذ العارفة
النفوس ، أما الفصحاء والبلغاء بينكم فدعوتهم منشعي الألسنة ، ودعوت الصامت
الساكن متحجّر القلب والشفّتين . وقلت في البسيط الساذج : ان الأموات لا
يملّتون الموت » ١ .

ويبرر جبران هذا البغض ويقول إنه وسيلته لاحقاق المحبة بين الناس ،
وإن هذه الكلمات التي يوجهها لهم ليست إلا « حراسة لسدود محبته » . وهي
محبة تنشد الظفر في نسترها وتكرها ، ولكنها أقل روعة من المحبة المحترقة
في عريها ، المحبة التي لم يقبلها الناس على وجهها الواضح ، دون أن تتقنع بأسباب
التبكيّ واللعات . إن عتو الرومانطيقية في جبران ، وصل به إلى نبشّه ،
فإذا أضفنا إلى ذلك شعوره بالغربة في حياة المجتمع ، وبالتفرّد في استكناه
سرّ الغاب ، لم نعجب كثيراً لشعور المقت الذي أخذ يلوّن فنه ، حنقاً ونقمة

١ السابق : (ط - ١٩٥٠) - « البقعة الأخيرة » ص ٥٥ .

على الإنسان الذي لم تثمر لديه المحبة .

وعند هذا الاخفاق يلتقي المهجرون ، فيسنون على الناس بما يقدمونه من حب ، لا تستطيع أن تحده أو تعرفه ، حب واهم ، يعلنون أنهم لم يجازوا عليه إلا بنكران الجميل . هذا رشيد أيوب يقول :

زرعت المحبة وسط القلوب ولم ادرِ اني زرعت الخيال
فهبت عليها رياح الجنوب وهبت عليها رياح الشمال
فلم يبق مما زرعت أثر ليشهد مثلي مرور الزمان

وهذا نعيمه يعامل الناس بالحب ، فلا يجني إلا البغض :

قدمت حبي	لمبغضيا
لقاء ما قد	جنوا عليا
فكان حظي	من مبغضيا
إن عاد حبي	بغضا ليا

وفتح للناس قلبه فجعلوه محطاً لأصنامهم :

وكم فتحت لهم قلبي فما لبثوا أن نصبوا بعلمهم في قدس اقداسي
فما كان منه إلا أن ندم على القرابين التي قدمها لهم ، مع أن هذا الشاعر يرى السرّ كله في الإنسان :

الناس في أسرارها حائزون والسرّ لو يدرون فيهم مقبم
والإنسانية ركب سيظل ضالاً حتى يدرك ان الدرب فيه لا في الخارج :
وسنبقى نفحص الآثار من هذا وذاك
ربنا ندرك أن الدرب فينا لا هناك

وقد وصل أبو ماضي إلى هذه الحقيقة ، بعد أن طرح الغاب وتخلّى عنه ،

ولكنه في الدور العاطفي كان خاضعاً للتناقض في نظرتة للإنسان : فهو في ظل الأخوة يثور على الأغنياء من أجل الفقراء ، ويمجد الشفقة والرحمة والعطاء ، ولكنه - إلى جانب ذلك - يقيس الإنسان بالطبيعة : هل هو كالنهر والغدير والزهرة ؟ وإذا تكبر الغنيّ علته التواضع من الطبيعة ، ويئن له عجزه أمامها . هل يمنع الليل أن يمدّ رواقاً ؟ هل يستطيع أن يطرد النور ؟ هل يستطيع أن يزرع الريح ؟ أهو جميل ؟ ولكن الوردة أجمل منه . أهو عزيز ؟ ولكن البعوضة تتقوّت من خديّه . أهو قويّ ؟ إذن فكيف لا يستطيع أن يرّد الشيب والتّوم ؟ ويمضي الشاعر في قصيدة « الطين »^١ على هذا النحو ، يقيس الإنسان بالنسبة للطبيعة ، فإن شاء أن يعلّمه الحبّ والتضحية لفت نظره إلى الغاب ، وحدّثه عن النهر والزهرة والغدير . وإذا أراد أن يثبت عجز السلطان الجائر ، قال على لسان الشاعر :

ومررتُ بالجبل الأشمّ فما زوى	عني محاسنه ولستُ أميرا
ومررتَ انت فما رأيت. صخوره	ضحكت ولا رققت لديك حبورا
ولقد نقلتُ لنفسي ما تدعي	فتعجبتُ مما حكيتُ كثيرا
قالت صديقك ما يكون ؟ اقشعماً	ام ارقماً ام ضيغماً هيورا
ايحوك مثل العنكبوت بيوته	حوكاً وبيني كالنور وكورا
هل يملأ الاغوار تبرا كالضحي	ويردّ كالغيث الموات نضيرا
أيلف كالليل الاباطح والربى	والمنزّل المعمور والمهجورا
فأجبتها كلا ، فقالت : سمّه	في غير خوفٍ وكائناً مغرورا

وهو يضفي على الانسان لقبين : « المجنون » و « الإله الثرثار » والاول هو الذي سقط اعباء قبل ان تنبلج لعينه انوار الحقيقة، هو الذي رأى الجلال والجمال في نفسه ، هو المغرور الذي يحس انه قد احتوى كل سر ، هو الذي

يقول :

ليس جلالُ الليل ما أدهشني وانما أدهشني جلالِي
ولا جمالُ الشهبِ ما حيرني وانما حيرني جمالي
ان كان بي شوقٌ إلى وصالِ
فلانما شوقي إلى خيالي

وهو الذي كان يظن الحاضر والماضي والمستقبل في قبضته البمين، واشكال
المنى واليقين والضلال في قبضته الشمال ، حتى إذا عثر عليه عند الفجر ، لم يجد
إلا جسداً صريعاً :

لا شيء في قبضته الشمالِ
وليس في اليمنى سوى صلصالِ

ماذا أبقى أبو ماضي لنفسه ؟ ركل الغاب ونفض الرومانطيقية ثم عرف
النفس أو الذات الداخلية ، ووجدها منبع الحقيقة ، ثم قضى على ذلك كله حين
هزى بمصير الإنسان ، ونهكم به هذا التهكم البالغ ، وساء في قصيدة
أخرى ، إلهاً ثثاراً ، لا يزيد في الحياة عن الثرى والنبت والحصى والوردة
والبعوضة ، مع أن هذا الإنسان يظن ظناً فائلاً أنه محصن بالخلود .

لقد ارتفعت هذه الموجة الزهدية القائمة على تحطيم العُجب عند أبي ماضي حتى
غمرت ما عداها ، وحقيقة الأمر ان ابا ماضي كان يسخر من نفسه بمثل
الانسان ، يقول حيناً : « امسي انا يومي انا وانا غدي » ... ثم ينقض هذا
كله ، وحيناً يدعي انه الحمرة والكأس والشارب ، ثم يسخر من هذا القول
نفسه حرفياً .

وعلى هذه النزعة الزهدية ، التي ترمي الى اذلال النفس وقمع شهواتها ،
واطفاء عجبها ، فان ابا ماضي اقل المهجريين شعوراً بالتوحد او بانقطاع الصلة
بينه وبين المجتمع . فنفسه دائماً في المجموع ، ومشاعره ترسل خيوطها إلى

القلوب ، فاذا شعر ان نفسه شذت ، وأرادت ان تتخذ لها مقاييس جديدة
عائنها بقوله :

خالفتِ مقياس الوردى أجمعين فكيف يرضون بمقياسي
ما برح الناس كما تعلمين ولم ازل فرداً من الناس

ولا نشعر كثيراً بانفصال ابي ماضي عن المجتمع في شعره ، وذلك واضح
لا في دعوته الى انصاف الفقير واليتيم فحسب ، بل في فهمه الدقيق لمعنى المشاركة
الاجتماعية . وفي قصيدة « العليقة » تصوير رائع للزعة الانعزالية المعوقة ، التي
تحوّل جهود الفرد عن انسانيته الفردية أولاً ، وعن نفعها للمجتمع ثانياً . وقد
قال الشاعر للعليقة حين اجتذبتة :

لا تلجّبي في اجتذابي او فلجّبي في اجتذابي
ان عوداً فيه ماء ليس عوداً لاحتطاب
انا في فجر حياتي انا في شرخ شبائي

* * *

انا لم أضجر من العيش ولم أملك صحابي

ثم يتحدث حديث الرومانطيقى المتحمس لانسانيته ، اذ لا يزال يلوح طيف
المجد حتى في السراب ، ويستشعر اللذة حتى في العذاب ، ولا يخشى الموت .
واننا لنحسّ أن رومانطيقية أبي ماضي هذه ، صحيحة معافاة ، لأنه يشعر
بوجوده كاملاً في تفاؤل جميل ، يبعث في النفس الحيوية والقوة ، ويحسّ فوق
ذلك كله أنه لا يزال يستطيع أن يقدم للمجتمع شيئاً ، فإذا نضبت طاقته التي
تدفعه للحياة من أجل نفسه ، ومن أجل الناس ، فعق للعليقة أن تجتذبه ، إن
كان فيه نفع للتراب .

وقد تحولت هذه الرومانطيقية الحيوية المعتدلة إلى واقعية فيها شيء من

الطرف ، في قصيدته « برّدي يا سحب » ، حيث يقول :

كل نجم لا اعتداء به لا أبالي لاح أو غربا
كل نهر لا ارتواء به لا أبالي سال أو نضبا

أي ان كل مظهر من مظاهر الوجود ، لا بدّ من أن يؤدي الوظيفة التي خلق من أجلها ، فإذا عجز عن ذلك ، فلا خير فيه ولا يستحق صفة البقاء . فالنجم للهداية ، فلو لم يهد فلا حقّ له أن يعدّ نجماً ولا أن يلتفت إليه . والنهر للارتواء والسحب لتبريد الظأ ، وهذه هي ثورة أي ماضي على الرّوى والتنميق والزخرف ، ولا تعليل من هذه الواقعية قوله :

إن صدقاً لا أحسّ به هو شيء يشبه الكذبا

فإن اتساع الجوّ ليس شيئاً في نظر الطير الحبيس في القفص ، وإن وجود العشب في السّبا ليس حقيقة واقعة عند الشاة الجائعة . إن الأمور مرهونة بما تؤدبه من نفع واقعي ، لا بمجرد وجودها حيث وجدت . ولنا نستغرب هذه النسبية الجديدة من أي ماضي ، الذي آمن بنسبية الله والسماء والزمن ، فما أجدره في ثورته على الرّوى أن يجعل الحقائق كلها نسبية فيقول لنا: النجم الذي يهدي موجود ، أما الذي لا يهدي فهو غير موجود ، وإن كان موجوداً . والتينة الحماة هي التي غرّتها نفسها وزينت لها أن تثور على وضعها ، قالت "لا" تقدّم لغيرها نفعاً ، ولما تقصر عوارفها على نفسها وتشعب أنانية ذاتها :

اني مفصّلةٌ ظلّتي على جسدي فلا يكون به طول ولا قصرُ
ولست مشرّةٌ إلا على ثقة ان ليس يطرقني طير ولا بشر

ولكنها بسكّين انانيتها انتحرت ، فقد جاء الربيع ولم يعترف بوجودها ، فاكسّ كل الشجر بالسندس ، وظلت التينة عارية ، فلما شاهدها البستاني على ذلك ، اجتثها لانعدام النفع منها وجعلها طعمة للنار .

مثل هذا الاتجاه الواقعي القوي ، يجعلنا نعتقد ان ابا ماضي كان قلما يشعر
بالغربة عن الناس ، على نقيض ما نراه مثلاً عند نسيب عريضة ، فهو دائماً
عاكف على نفسه . حقاً انه يؤمن بالحب والاخوة ، ويبكي مع الباكين في
مأتم العيش ، ولكنك تحس بهذه الوحدة على أتمها في بعض شعره ، كما في
قصيدته : « اشرب وحيداً ، حيث يقول :

رفعت كأسي حيث لجّ الهوى واستعصت الاشجان في راسي
وصعت مغروراً بطيش الصبا ابن الندامى ابن جلاسي
فلم يجبني واحدٌ منهم سوى الصبا مرت بأنفاسي
وجاوبتني بلسان الصدى وللصدي رهبة ايجاس :
« اشرب وحيداً ايها ذا الفتى او صم عن اللذة في الطاس ،

ثم يفتش عن رجل اديب يبادله النخب ، او عن غادة تشاركه مسراته ،
أو عن انسانٍ ما يرد له الحب الذي يبذله ، فلا يجد أحداً . فيشرب وحده
نخب نفسه . وفي قصيدة « علقت عودي » ، عودة إلى هذه الوحدة « البابية »
التي علقت فيها عوده على الصفصاف ، وراح في وحدته يبكي على الناس :

علقت عودي على صفصافٍ الياس ورحت في وحدتي ابكي على الناس

ولكنه عطف خيالي ، بحاله الحزن والالم والبكاء ، وليست فيه حقيقة
المشاركة بالفعل ، كما هي الحال عند أبي ماضي .

ولكن هذا الشعور بالوحدة ، لم يحل بينه وبين الدعوة الى الحب والاخوة
شأنه في ذلك شأن رفاقه الآخرين . فهو وندره حداد من اكثرهم تعلقاً بالحديث
عن الاخوة ، واقلهم ذكراً لها نعيمه . ومنبع الفكرة لديهم غير مختلف ،
وصورة الحب والاخوة عندهم مبهمه مثالية ، إلا عند أبي ماضي . وهم يختلفون
في تعليل الحاجة الى الحب والتعاطف ، باختلاف القوة التي تدفع كلاً منهم في

اتجاهه الشعري ، فالغربة تشرف بنسيب دائماً على هوة الموت ، ولذلك رأى ان الأخوة ضرورية والمساواة لازمة ، لاننا جميعاً ضعفاء امام الموت ، وهذا الضعف هو النسب الذي يؤلف بيننا :

أنا من أقربيك في الدم واللحم السنا من واحد في السلالة
نسب الموت بيننا ولعمري هو أدنى من نسبة للكلالة
نسب لا مفرّ للرمّ منه كيف تنجو والعيش للموت آله
فعلام الزحام والركض والحقد علام الحُصام ، فيما الجباله

والأساس في المساواة والدعوة إلى الأخوة عند أي ماضي ، تساوينا في النقص أمام الطبيعة ، فإذا كنّا نسعى للتخلص من النقص ، فلا بدّ من أن نقيم أخلاقنا على مثالها ، وعندئذٍ تمتلئ الفوارق وتشد روابط الألفة والمحبة . وهذه فكرة مرّ بنا الحديث عنها فيما سبق . أما دواعي الاخوة عند ندره حداد ، فلمنا شبيهة بما عند نسيب . لان ندره يلجّ كثيراً على معنى الخلود ، ويراه فيما خلفه الإنسان من حسن الذكر ، بعد مفارقه لهذه الأرض . وكل شيء في جنب هذا الخلود محقر مستغفر ، ولا وسيلة لبلوغ تلك الدرجة إلا بالتضحية ، وخاصة التضحية المادية . وليس في هذه النظرة شيء جديد ، بل ليس في تصويرها شعرياً ، ما هو جذاب أيضاً في قصائد ندره ، وإذا استمعت إليه يقول :

ما الفخر في النسب القديم ولو بهارون الرشيد
ما الفخر في فرط الغنى والسعي في جميع النقود
ما الفخر في سهر اللّيا لي بين قآنون وعود
ما الفخر أنا مؤمنون ن وغيرنا أهل الجحود

.....

الفخر كل الفخر في التهذيب والعلم المفيد

— وجدت شعراً عادياً يبلغ حدَّ الابتذال، لفكرة طالما كررت في الشعر العربي . وكذلك هو في قصيدته « انفق فضول المال » . وقد يرتفع قليلاً في التعبير عن التضحية والتسامح بقوله :

أنا راضٍ بالعصا يا أيها الحامل رمحك
وسأرضى خبزك الأسود في الحبِّ وملحك
وسأنسى جرح قلبي كلما شاهدت جرحك
وأرى ليلك ليلى وأرى صبحي صبحك
وإذا أخطأت نحوي فأنا الطالب صفحك

ومن هذا المسرب دخلت شعر ندره نَزعة متزهدة ساذجة في طبيعتها وفي طبيعة التعبير عنها ، حتى أصبحت نظرتَه إلى المال كنظرة بعض أولئك الذين كانوا ينادون بالتخلي عن الدنيا . وفي قصيدته « ضريح الشاعر » ، يتحدث عن جمع المال حديثاً يفتقر إلى حساسة أي العناية ، ولكنه يشبهه في روحه :

رويدك يا ساهراً مكتباً لنجني الألوف
ستغدو فتى خاسراً إذا ما دهنتك الختوف
تُجَمِّعُ فلساً لفلسٍ ونفسك لا تشبع
فهلّا اتعظت بأمسٍ يروح ولا يرجع

وهذه الدعوة التعليمية قد تظهر عند بعض رفاقه ، ولكنهم في كثير من الأحيان يلطّفونها بطريقة تعبيرهم عنها . أما ندره ، فيكثر من ترديدها في ثوبها الجاني الصريح . حتى امتدت يدها إلى موضوع الحبِّ نفسه ، فإذا تحدّث عنه ذهب في التعديد والتعريف كل مذهب ، فافقد دعوته إلى الحب ما فيها من اغراء وسحر ، وخاصة في قصيدته : « القوة الدافعة »^١ و « الحب »^٢ .

١ أوراق الحريف : ٤٧ .

٢ » » : ٦٧ .

ونخلص من هذا كله ، إلى أن النزعة الإنسانية في الشعر المهجري ، تدور حول الحب والخير وإنصاف المظلومين ، وأن الشعراء ، يحبون الإنسان حيناً ويحتقرونه حيناً آخر ، ويجعلون الغاب أمامه مرآة لنفسه وسلوكه . ولم تتفصل هذه النزعة عن الزهد ، في مظهرين كبيرين : إذلال الإنسان وقهره ، وقتل العُجب في نفسه ، حتى اشبهت في بعض حالاتها أن تكون دعوة صريحة إلى الزهد . وعند أبي ماضي ، دون هؤلاء الشعراء ، مفهوم واضح لمعنى المشاركة الاجتماعية ، واتجاه نحو الواقعية يباين إلى حد كبير ، تقلب أبي ماضي بين نزعة حاملة ، وأخرى زاهدة . ولا شك أن موقف هذا الشاعر يحتاج إلى جلاء . فقد مرّ في شعره بفترة من التقليد ، كانت فيها هذه الروح الاجتماعية مبهمة عنده ، إذ كان في هذا العهد ، يحسّ بقيمة الأشياء احساس الارستقراطي التركي ، فيتأفف من منظر العجائز اللواتي وجدتهنّ في « فندق فخم »^١ حلّ به ، وكلية فخم هذه ، هي الصفة التي أطلقها أبو ماضي نفسه على الفندق . وإذا زار فلوريدا أعجبه إلى درجة السحر ، لولا السحنُ السود التي فيها ، حتى سأل نفسه : أتكون الجنة مليئة بالذباب^٢ . كذا كان شعور أبي ماضي نحو الأشياء والناس ، غير أن الحسّ الاجتماعي نما في نفسه مع بدء استقلاله الفني . ومرّ في شعره بفترة القلب ، وهي فترة رومانطيقية خالصة ، فكان كل شيء في حياته ملوّناً مسحوراً ، وتولدت الواقعية من الصراع بين عاطفته وفكره ، فإذا هو في نظراته الاجتماعية متبصّر عتيق ، يفهم أن الحرب « ألوف تفتى من أجل أن يسلم واحد »^٣ ، فيكرها ويثور عليها . ويحسّ بالظلم الاجتماعي الذي يقع على الزوج ، ويحسّ بضرورة المشاركة الاجتماعية ، في صور العليقة والتبنة ، ويحسّ أن بينه وبين القاريء صلة لولاها لما كان شعره على هذا النحو :

١ قصيدة « موميات » - الحائل : ٢٩ .

٢ قصيدة « فلوريدا » - الحائل : ١١٦ .

٣ قصيدة « في الليل » - ديوان أبي ماضي : ١١٥ .

أنا غيثٌ فإن وجدتكَ حقلاً فأنا العشبُ والشجرُ
غيرُ أيّ إذا لقيتكَ رملاً لست شيئاً ، حتى المطر

والقاريء هو رفيقه الذي وقع الألحان من أجله ، ولم يوقعها لنفسه ،
منزويّاً في برجه العاجي :

يا رفيقي انت ان رايتَ فجري صار أسمى
واذا طفت بكرمي زدته خصباً وأمناً
قد سكبتُ الحمر كي تشربَ فاشرب مطمئناً
واسق من شئت كريماً لا تخف ان تتجنّسَ

على ان النواة الرومانطيقية لم تفارق أباً ماضي ، بل ظلت تظهر عنده في
تقديسه لشخصية الفنان ، وهو في هذا متفق مع رفاقه شعراء المهجر ، فان الفتى
المتفرّد ذا النفس الجميلة ، والعبقرية الفارقة ، هو محور الحب والاعجاب
عندهم جميعاً . هو النبيّ الذي لم يستطع الناس ان يفهموا كنه رسالته في نظر
جبران ، وهو الشاعر - الذي يهدي الناس وهو أعمى - عند أبي ماضي ، وهو
المغترب والشاعر في شعر نسيب ، وهو الدرويش الذي يشبه الطيف في اغاني
رشيد ، وهو الذات الصوفية عند نعيمة . وهو المغترب والمعلّم وخادم الله
عند ندره حداد . واذا تأملت هؤلاء جميعاً ، وجدت انهم متقاربون في كثير
من خصائصهم ، وان كل واحدٍ منهم يحمل صورة ذاتية للواحد او للآخر من
هؤلاء المهجريين . فالمهجري هو المغترب الذي اوقفته عوامل كثيرة موقف
الزاهد المحتقر للمال ، المزدري للتكالب على جمعه ، وهو الشاعر الذي يرى
في الحيال خاصيّة تميّزه عن البشر ، وهو المسيح الجديد الذي يبشر بالمحبة
ويدعو إلى السلام وإلى الغاب - بملكة الله الجديدة . واذا اعتبرت الخصائص
المشتركة في هؤلاء وجدتها رومانطيقية ، ومن ثم نستطيع ان نقول ان النظرة

الانسانية ، مهما تتسع عند هؤلاء المهجريين . فلإنها لا تزال تقوم حول نواة
رومانطيقية ، وان الشاعر المهجري - مهما يحب الانسانية - ما يزال يشعر
بشيء من التفرد والبعد والعزلة ، وانه العبقرى الغريب اينما اتجه .

التجدد والعدم

- نبيه : يا ربيعي (٧٥) الحائك (١٣٨) اوراق
 الحريف (٤٧) .
 ندره : اغنية الحريف (٢٣) الورقة الاخيرة (١٩)
 يا نفس (٩٣) .
 رشيد : الورقة المرتمة (هي الدنيا ٦٨) .
 ابو ماضي : الناسكة (الجداول ٧٩) ربيع الشمال
 (الجداول ٢٠) الدعة الحرساء (الحائل
 ١٣) الطلاس (الجداول ٨٩) الماء
 (الجداول ٣٣) .

تلك النغمات التي شاء المهجريون ان يرددوها عن عجز الانسان وقصوره
 أمام الطبيعة ، اذا رمقناها من زاوية أخرى ، وجدنا فيها مجالاً لنزعة انسانية
 تريد خير الانسان وكماله ، وتمتحن جزءاً من نقصه ، وتردّ كماله لا إلى
 شريعة مساوية ، بل الى حقائق الأرض نفسها . وتلك الثورة على ثنوية
 الاخلاق والجسم والنفس ، هي في حقيقتها ثورة على الدين ، لأن الثنوية كانت
 دائماً مثابة النظرة المثالية الدينية على مرّ العصور . وتلك النسبية المرعبة التي
 وجدها ابو ماضي في نظرتة إلى الموجودات ، تدل على ان الانسان هو الحقيقة
 الكبرى على ظهر هذه الأرض . فاذا كان في بعض خطرات الشعر المهجري ،
 تلك النزعة الانسانية المتألمة Theocentric ، فان في جانب آخر منه ، نزعة

انسانية صرفا ، ترى في الحياة غاية ، وتتخذ حب الحياة عقيدة ، وتنظر إلى الانسان دون ان تتخطاه إلى حدود ما وراء الطبيعة ، أو قل إن الشعر المهجري يمثل الصراع المتروك بين هاتين النزعتين ، ويميل إلى الثانية ميلاً واضحاً في كثير من الاحايين ، لأنه قائم على حب عميق للحياة وللطبيعة ، حب يتمثل في وقفة نسيب في صف الجسد ضد النفس ، وفي الايمان بأن نأخذ من الحياة ما أعطيناها ، فنحن الآكلون والمأكولون، والشابون والمشربون، كما يقول نعيمة :

قل أطينا في كل ما قد فعلنا صوت داعٍ إلى الوجود دعانا
فجنينا من الحياة ولكن قد أعدنا إلى الحياة جنانا
وأكلنا منها ولكن أكلنا وشربنا لحومنا ودمانا
ومضينا ولا ندامة فينا وتركنا كؤوسنا لسوانا

وتمثل هذه النزعة الانسانية الصرف في الايمان بالتجدد أو الايمان بالعدم المطلق . أما التجدد فيمثل جبران الذي آمن بالتناسخ ، وحاول ان يخضع أقاصيصه لقوة هذا الاعتقاد، كما في قصصه «رماد الأجيال والنار الخالدة»^١ ، التي تقص حكاية حب بين أحد كهنة بعلبك في القرن الثاني قبل الميلاد ، وبين حبيبة له انتزعا الموت ، ثم يُبعث العاشقان ويلتقيان في بعلبك ، متقمصين شخصين جديدين ، في القرن التاسع عشر الميلادي . ورمز نعيمة لهذا التجدد ، بالحائك ، في قطعة له مترجمة ، فقال :

أنا هو المنوال والحيط والحائك
وأنا أحوك نفسي من الأموات والأحياء ،
أموات الأمس واليوم

١ عرائس المروج (المجموعة الكاملة ج ١ : ٦١) .

والأيام التي ما ولدت بعد
والذي أحوكه بيدي
لا نستطيع قدرة أن نخله
حتى ولا بيدي

وبصوّر التجدد ، في هذه القطعة ، بقوله :

والآن سر في سبيلك ،
ولا تقل لي وداعاً !
فأنا لا أقول وداعاً لأحد
أنا ماضٍ في حياكتي

ورمز نعيمه أيضاً لهذا التجدد في حياة الإنسان ، بأوراق الخريف التي
تتناثر ، ثم تتحلل لتتحيا من جديد في صورة جديدة ، وفي هذه القصيدة
- « أوراق الخريف » - التي نالت حظاً عميقاً من الأسى على الأوراق
المتساقطة ، صورة ظاهرية من الاطمئنان إلى هذا التجدد ، فالورقة الحية كانت
بهجة للنظر ومرقصاً للشمس وارجوحة للقمر وارغناً لليل ، كانت رمزاً لفكر
حائر وصورة لروح ناثر ، فأصبحت في حال تناثرها ذكرى لكل ذلك الجمال ،
وتلك القية بعد أن عافها الشجر ، وألقى بها إلى التراب ، ولا بدّ لهذه الورقة
من أن تنسى هذا الماضي الوضاء ، فإن الماضي لا يعود ، وإنما يتجدد في صورة
ما نسبه المستقبل ، وعلى الورقة أن تتقبل هذا المصير راضية ، وأن لا تثور
على السحاب والريح :

سيري ولا تعابي لا ينفع العتاب
ولا تلوّمي الفصن والرياح والسحاب

فهي إذا خاطبتها لا تحسن الجواب
والدهر ذو العجائب
وباعث النوائب
وخانق الرغائب
لا يفهم الخطاب
سيري ولا تعاتي

والشاعر قد بالغ في تصوير الماضي الجميل ، الذي كانت تبسّم به الورقة ،
لكي يدلّ على أن هذا الذهاب إلى غير رجعة ، كان شيئاً عزيزاً . وهذا مصدره
عبادة الحياة ، والرغبة في استبقائها ، ولذلك انشحت قصيدته بغلالة من الأسى ،
يصور الصراع الداخلي بين المشاعر التي تحنّ إلى صورة الجمال الماضي ،
والأفكار التي تريد أن تتجه إلى المستقبل . ويحسّ القارئ أن الشاعر يبكي
الورقة ومصيرها - وهو مصير الانسان نفسه - بدموع تتساقط من قلبه ،
ولسانه ، ويجدّتها بنبرة مختنقة ، ان تشجع وتجلد ، وتواجه مصيرها بقلب
قوي ، فان من يضيع جوهرأ لا بد من ان يبحث عنه في باطن الأرض :

عودي إلى حضن الثرى وجسدي العهود
وانسي جمالاً قد ذوى ما كان لن يعود
كم ازهرت من قبلك وكم ذوت ورود
فلا تخافي ما جرى
ولا تلومي القدرا
من قد أضاع جوهرأ
يلقاء من العود
عودي إلى حضن الثرى

وسيتضح لنا ان ايمان نعيمه بالتجدد - على تردده فيه - أقوى من ايمان

مبهجرين آخر ، وقفوا وقفته امام رموز الفناء وواجهوها بالاشفاق على ضياع الحياة من ايديهم . ان الورقة الصفراء ، كانت مثاراً للالهام عند بعض اولئك الشعراء ، وخاصة ندره حداد ، الذي أطلال الوقوف عند الحريف واوراقه ، فلم يستطع ان يتشجع امام الفناء ، وينتحل التجدد ، بل كان الحريف نذيراً لديه بالرحيل ، ومثيراً للجزع والاشفاق ، كما كان عند شاتوبريان الذي قال : ' و للمناظر الحريف طابع خلقي : فهذه الاوراق التي تسقط كما تسقط سنوات حياتنا ، وهذه الزهور التي تذبل ذبول ساعاتنا ، وهذه السحب التي تنجاب كما تنجاب أوهامانا ، وهذا الضوء الذي يحول كما يحول فكرنا ، وهذه الشمس التي تبرد كما تبرد جذوة حبنا ، وهذه الانهار المتجمدة تجمد حياتنا ، لها صلات مستمرة بمصائرنا ' ، فهو يقول في قصيدته ' اغنية الحريف ' :

لما أطل الحريف* ادركت إخفاقي
وقلت قول الاسيف سبعانه الباقي

ثم يقول :

تهشمي للرحيل* عن صيفك الراحل*
لكل عهد جميل خريفه الذابل
وكل عمرٍ طويل بعد الصبا باطل
دنيا يحار الدليل فيها مع العاقل

مضت شهور الحرام* مذ مر* بي آب*
ما للصفا من دوام والدهر دولاب*

وعندما نظر ندره إلى أوراق الحريف ، وجد ورقة واحدة باقية على الشجرة ، فاستخرج من تفردها بعد ذهاب صواحبها ، معنى الوحدة الموحشة :

١ « مذكرات ما وراء القبر » (Mémoires d'Outre - Tombe) ص ١٤٥ .

ما قيمة البقاء بعد ان يذهب الأصحاب ؟ أهناك شيء غير الذكريات ، وما جدواها ؟

ماذا استفدتِ من البقاء أَلست أشبه بالسجين
ماذا رجحتِ سوى التذكر والتشوق والحزن
ما الحزن من طبع الرياض فكيف تحكين الحزن
قد كان يرقصك النسيم فصرت منه ترجفين
قولي جزيت الخير والتعنى بماذا تشعرين
هل تنمين وحيدة لا . لا لإخالك تنعين

لقد وجد ندره في الحريف ، ما يجده أي شاعر يخيفه الفناء ، ولكنه حين
تحدث عن توحد الورقة بعد تناثر أخواتها ، كان يجد في الموت راحة أحب
إلى نفسه من الشعور بالوحشة ، فأمن بأن الموت هو المنقذ الأعظم من كآبة
الحياة . على انه حين وازن بين الإنسان والزهرة ، وجد التجدد صادقاً بالنسبة
للزهرة ، وأدركته الحيرة فيما سيكون عليه مصير الإنسان . يقول مخاطباً
الزهرة :

اني غبَطتك بالذبول كما غبَطتك زاهية
قد اطربني الطيرُ نا ثمةً عليك وشادية
فسترجمين وإن ذبلت مع الطبيعة ثامية
أما أنا ما زلت أجهل ما يحلُّ غدأ به
لا العقل أُرشدني ولا كتب الديانة كافية

وفي قصيدة « الورقة المرتعشة » ، طغى على رشيد أيوب شعوره بأن الموت
هو الغاية المرجوة التي ستنقذه من آلام حياته ، إذ يقول مخاطباً تلك الورقة :
أبنتَ الربيع استرجمي غدأ فكل الهناء لمن لا يمي

قضيتَ الربيعَ ، وكلُّ الحياةِ زمانُ الربيعِ ، فلا تجزعي
أبنتَ الربيعِ ، إلى الملتقى فلا أَمْنٌ إلا بمحضِ الترابِ
ولا نسألي السرَّ في ذي الحياةِ ففي الأبديةِ فصل الخطابِ

ولا بدَّ أن نذكر ، ونحن نعقد الموازنة بين هذه القصائد ، ان كلَّ شاعر
من هؤلاء الشعراء ، قد رأى الحُرِيفَ على حالٍ دقيقة . فرآه نعيه في الأوراقِ
متناثرةً ، ورآه ندره ورقه متخلّفة يدبُّ فيها الاصفرار ، ورآه رشيد ورقه
ترتعثُ فرقاً من الفناء . وعلى الرغم من التشابه العام في الموضوع ، فان هناك
تمييزاً دقيقاً ترك أثره في كل قصيدة من تلك القصائد التي مررنا بها مرّاً سريعاً .
والعلاقة بين الشاعر والحُرِيفِ ، أو بينه وبين الورقة المرتعشة ، انما هي
علاقة رمز عاطفي ، ولعلَّ الورقة الوحيدة المرتعشة ، عند كل من ندره ورشيد ،
تذكرنا بقول الشاعر الروسي بوشكين ، في قصيدته « عشت لادفن
رغباتي » :

« كأنني وقد غلبني الهواء البارد الأخير ،
« عندما تصفر الريح باسم الشتاء »
« ورقة مرتعشة قد تُركت عالقة وحدها »
« على غصن أجرد »

ان توحد الورقة وارتعاشها ، هما منبعاً الأسى في الصورة . وهما لمسة
رومانطيقية يهتدي اليها الشاعر الرومانطيسي — شأن رشيد وندره — باحساسه
الخاص ، دون اطلاع على ما قاله بوشكين . وكل من هذين الشاعرين ، قد
زاد على ما أتى به بوشكين ، حين جعل الورقة موضوعاً لقصيدة ، لا صورة
موضحة في جزء منها .

أما أبو ماضي ، فإنه وقع في قبضة الفلسفة الحَيَامِيَّة ، فأمن باللذة وان لم يدعُ اليها بحماسة كحماسة الحَيَام ، إلا انه أطنب في ترديد رأي الحَيَام في الفناء ورجعة الانسان ، في شكل زهرة أو وردة ، حتى أنكر ثنائية الدنيا والآخرة ، في صراحة تامة ، وشبه التجدد في الحياة ، بالمطر يصعد من البحر ثم يعود اليه ، ورأى ان الاول في الآخر :

مُ في الشراب الذي نحتسي وم في الطعام الذي نأكل
وم في الهواء الذي حولنا وفيما نقول وما نفعل
فمن حسب العيش دنيا واخرى فذا رجل عقله أحول

ثم كرر الفكرة نفسها في تصويره للسنبلة « الناسكة » :

وانني في مرحي والدَدِ إذ صاح بي صوت بلا موعدِ
ما الحَبُّ يا هذا ولا السنبِلُ ما تأكل النارُ وما تأكل
وانما اسلافك الأصفياء

ولكن أبا ماضي يتخذ من الفكرة الواحدة تعزية مؤقتة ، حتى إذا سئما ثار عليها ، ولذلك نجده في قصيدة أخرى يحطم فكرة هذه الرجعة - رجعة الإنسان جزءاً من الطبيعة . وفي قصيدة « الدمعة الحرساء » ، استغل أبو ماضي فكرة الرجعة أو التجدد ، لتهدئه حيبته التي أدركها الجزع من الفناء :

لا تجزعي فالموت ليس يَصِيرُنا فلنا إياب بعده ونشورُ
إنا سنبقى بعد أن يمضي الوري ويزول هذا العالمُ المنظور
فإذا طوتنا الأرض عن أزهارها وخلا الدجى منا وفيه بدور
فسترجعين خيلة معطارة أنا في ذراها بلبل مسحور
يشدو لها ويطير في جنباتها فتَهشُّ إذ يشدو وحين يطير
أو جدولاً متفرقاً متروناً أنا فيه موج ضاحكٌ وخير

أو ترجعين فراثة خطارة أنا في جناحيها الضمى المؤشور
أو نسة أنا همسا وحفيها أبدأ تطوّف في الرّبي وتدور
أو نلتقي عند الكئيب على رضا وقناعة ، صفافة وغدير

ويلعظ القارئ أن الرجعة في هذه الأبيات تمثل كيف يعود الإنسان جزءاً من الطبيعة الجميلة. فالحيبة تعود خيلة معطارة، وحيبها يرجع بلبلاً ، أو ترجع هي جدولاً متوغماً ويعود هو موجه الضاحك . وتسير التصورات المفعمة بجمال الطبيعة في مخيلة الشاعر مزدوجة منسجمة ، دقيقة الازدواج والانسجام ، لأن الشريعة التي كانت تربط بين النفسين في الحياة هي « الحب » . وسيظل هذا الحب يربط بينهما عند رجوعهما جزءاً من الطبيعة ، لأنها عودة تمثل الحب وقد قهر الموت ، تمثله قوة خفية سارية في الوجود ، فعالة في كل شيء لا في نفوس الآدميين فحسب . وهذه العودة صورة من عودة « أدونيس » ، كما صورها شلي ، أدونيس الذي صعا من حلم الحياة دون أن يتعد عن الفجر الناضر والكهوف والغابات والأزهار والنباييع ، واتحد مع الطبيعة وأصبح صوته يسمع في موسيقاها الجميلة ، وغدا وجوده محسوساً حيث نحسّ القوة التي أحوّلت كيانه جزءاً من كيائها . ولكنّ أبا ماضي استطاع في بساطة تحيّر المتأمل ، أن يرسم صورة بارعة يتشابك فيها حبيبان ، في أحضان الطبيعة ، لأن الحب في عالمها الجديد ، سيظل أقوى من الموت . وبلغ من حماسه واندفاعه في هذا الحلم ، أن سلبنا أيّ أثارة من شك حول هذه العودة المسعورة .

غير أن هذا الشاعر ، ما لبث أن فاه لنفسه فاطلق على كل هذا الذي قاله اسم « الوهم » ، وأصيب هو نفسه بالوجوم حين خلا إلى نفسه ، وفقد كل شيء حوله قدرته على تعزيته . فلم يعزّه الكتاب ، ولم تقتل الحمر فيه حيرته ،

١ في قصيدة هذا الاسم قالها في رثاء جون كينس ، وهنا اشارة إلى المقطوعات ٣٩ - ٤٣ من القصيدة .

وعاد يردد ما بدأته حبيبته حين فزعت من الموت :

اكذا نموت وتنقضي أحلامنا في لحظة وإلى التراب نسير !!

وانهزم الحبّ الجميل أمام الموت المحيّر ، وأفقد أبو ماضي كثيراً من الذين يعشقون روح الحبّ الحفّة ، أملأ حبيباً ساور نفوسهم لحظات جميلة ، وهم يرودون هذه الطبيعة الخيالية التي خلقها . إن بعض الواقع يتضاهل أمام هذه الصورة الرومانطيقية التي مرت مرور السحاب ، بعد أن حيت الموت إلى نفوس تفرق منه .

وهذه الانتفاضات الحائرة المترددة ، مقدمة لتلك الحيرة العامة الكبرى ، التي صورها في (لا أدرياته) ، وعندما تحدث هنالك عن الموت تمادى في اثارة الشك حول كل شيء :

إن يك الموت زقاداً بعده صحو طويل
فلماذا ليس يبقى صحونا هذا الجميل
ولماذا المرء لا يدري متى وقت الرحيل

ومتى ينكشف السرّ فيدري ؟ لست أدري .

أوراء القبر بعد الموت بعث ونشور
فحياة فخلود أم فناء فذئور
أكلام الناس صدق أم كلام الناس زور

أصبح أن بعض الناس يدري ؟ لست أدري .

إن أكن أبعث بعداً موت جثثاً وعقلاً
أترى أبعث بعضاً أم ترى أبعث كلاً
أترى أبعث طفلاً أم ترى أبعث كهلاً

ثم هل أعرف بعد الموت ذاتي ؟ لست أدري .

يا صديقي لا تعللني بتزويق السور
بعدما أقضي فمقلي لا يبالي بالقشور
ان أكن في حالة الادراك لا أدري مصيري

كيف أدري بعدما أفقد رشدي ؟ لست أدري .

ومن رموز الفناء التي وقف أمامها أبو ماضي « المساء » ، كما وقف رفاقه
أمام الحريف وأوراقه . فالمساء رمز الشيفوخة او الاشراف على الظلمة ، وقد
صور الشاعر في قصيدة «المساء» كيف تقف فتاة اسمها «سلمى» غارقة في الحيرة
والمواجس ، أمام منظر الشمس الغاربة ، بعد ان كان يلعب في وجنتها نور
الضحى ، فهي بنت الطبيعة تعكس في الضمى مرجه وفي الليل اكثابه . وقد
وفتق الشاعر لاختيار فتاة جميلة في ذلك الموقف الحزين ، لأن ذهاب جمالها
بحلول الشيفوخة أشد اثاره للأسى من أي وضع آخر . ومع ذلك فان الشاعر
يطلب اليها ان تستكشف في الدجى ما يتميز به من أحلام وروايب ، لأن
حلولة لم يستطع ان يسلب الطبيعة ما فيها من جمال ، فلماذا لا تكون الفتاة
في استقبال الدجى كماها الطبيعة ؟ ويتبين لنا هنا كيف ان أبا ماضي اسقط
الحريف من هذه الطبيعة وأهمله عامداً ، ليعث في نفس الفتاة الحزينة شيئاً من
العزاء ، ولم يكن مثل رفاقه الذين واجهوا الحريف بحقائقه المحزنة ، فوفقوا
امامه في خشوع او تماسك حزين . إن قدرة أبي ماضي هنا تركز على شيء
كثير من التوبيه والتخدير القائم على اخذ الحياة دون تفكير في آلامها ،
وانتهاب ما فيها من جمال قبل حلول الفناء :

فاصفي الى صوت الجداول جارياتٍ في السفوح
واستنقحي الأزهار في الجنات ما دامت تبوح
ونمتعي بالشهب في الأفلاك ما دامت تلوح

من قبل ان يأتي زمان كالضباب أو الدخان
لا تبصرين به الغدير ولا يلدّ لك الحرير

لتكن حياتك كلها أملاً جميلاً طيباً
ولتسل الأحلام نفسك في الكهولة والصبا
مثل الكواكب في السماء وكالأزاهر في الرّبي
ليكن بأمر الحب قلبك عالماً في ذاته
أزهاره لا تذبذب ونجومه لا تأفل

مات النهار ابن الصباح فلا تقولي كيف مات
إن التأمل في الحياة يزيد أوجاع الحياة
فدعي الكتابة والأسى واسترجعي مرح الفتاة
قد كان وجهك في الضحى مثل الضحى منهلاً
فيه البشاشة والبهاء ليكن كذلك في المساء

وحين نبلغ هذا الحد ، ونستعرض قصيدة « المساء » ، يلوح لنا ما يرجع
بالذاكرة إلى قصيدة عنوانها « امسية شتاء » للشاعر بوشكين ، لا لأن موضوع
القصيدتين واحد ، فكثير من الشعراء نظموا قصائد في المساء ، وإنما لشيء آخر ،
هو هذه الصورة المشتركة بين جلوس سلمى ترقب الغروب ، وجلوس ناني في
قصيدة بوشكين ؛ غير أن سلمى فتاة في مقتبل العمر ، وناني هي مربية عجوز .
وتكاد الكلمات تجري في القصيدتين على غرار واحد ، فيقول بوشكين :

كوخنا المتهدم حزين معتم
وليس في الداخل حسّ مسوم
وانت يا ناني ، يجلسك عند شباكك
ألا تستطيعين أن تطمئي خاطري بكلمة

ما السرّ في صنتك يا عزيزتي
أأتعبتك الريح بجوارها وعنفها
أم ان طنين مغزلك
قد ألقى عليك الدوار

ويقول أبو ماضي :

لكنّا عيناك باهتان في الافق البعيد
سلمى بماذا تفكرين سلمى بماذا تحلمين ؟
أرأيت احلام الطفولة تختفي خلف التخوم
أم ابصرت عيناك أشباح الكهولة في الغيوم
ويشبّه ابو ماضي الفتاة سلمى في حيرتها بالسائح في القفر، ضلّ عن الطريق،
وهو التشبيه الذي يسوقه بوشكين في السحابة :

كأنها سائح فاته الوقت

فهو يدقّ على زجاج النافذة

ثم تنتهي القصيدة عند كل منها بنوع من التعزية التي تُهيّئ للنفس الراحة
والنسيان ، فيطلب ابو ماضي إلى الفتاة ان تصفي إلى الطبيعة وان تملأ نفسها
بالامل، وان تدع التفكير في آلام الحياة ، اما بوشكين فيريد ان يطفئ قلقه
بالحمر واقاصيص مرييته العجوز :

لنشرب يا صديقتي القديمة العزيرة

يا من شاركتني الأسمى منذ البدء

هاقي الابريق وأغرقي ألمي

فهذه هي الوسيلة لانعاش الفؤاد

غنّي لنا أغنية العصفور الذي ارتحل وراء البحار

او أغنية الفتاة التي تذهب لتحضّر الماء عند الفجر

وليس همنا كثيراً أن يكون أبو ماضي اطلع على قصيدة بوشكين ، ولكن الذي همنا حقاً هو قدرته على خلق جوٍّ كامل منسجم في قصيدته من أولها إلى آخرها ، بين شعور فتاة في مستقبل العمر ، وبين المساء والطبيعة ، ونوع التعزية التي يسكبها على قلبها الحائر . ففي مدى الاختلاف ، تتجلى قدرة أبي ماضي ، لا في مدى التشابه ، الذي قد يكون عارضاً .

إن الأيمان بالتجدد أو العدم أو البعث في دار ثانية ، معناه كيفية تقبل النفس الإنسانية للموت . وقد استطاع المهجريون أن يقيموا لأنفسهم فلسفة تختار أحياناً التجدد والرجعة ، وأحياناً أخرى العدم ، ولكن الخوف من الموت لم يزايلهم ، على رغم هذا كله ، ولم يستطيعوا أن يجدوا في التجدد أو في العدم المطلق منقذاً لأنفسهم . فكانت أكثر أحزانهم تتولد عن الاستشعار العميق للفناء ، وهذا معناه التعلق الشديد بحب الحياة ، ألا أن شبح الموت كان ينغص عليهم استمتاعهم بالحياة . وأعظم شعوراً بالفناء نسيب ورشيد وندره : فهؤلاء يخطون قبورهم ويرسمونها قبل وفاتهم ، ويقترحون ما يمكن أن يعمل لهم إذا أدرتهم الموت . اقرأ لندره ووفاته أمام الحريف ، وقصيدته « أنا إن مت » و « ضريح الشاعر » ، وقرأ لنسيب تلك الارتعاشة الحزينة أمام الموت في قصيدته « من نحن » و « أمام الغروب » ، وتعمق طبيعة الكتابة التي تطفئ على كثير من قصائده ومواقفه النفسية ، فلذلك تجدها متصلة بهذا الموضوع ، وهي كتابة تغشي شعر رشيد ، وتصنع شاعرية أبي ماضي ونعيمه ، وسنعرض إلى جانب من هذه الكتابة ، حين تكون متصلة بالحنين في الشعر المهجري .

الحنين والهرب

ليب : نشيد المهاجر (٢٤٥) ام الحبار السود

(٢٥٢) غادة العاصي (٢٥٧) سلة لواءك

(٩١) .

نسر : كلها (١١٣) .

رشيد : الحنين الى صين (اغاني الدرويش ٤٥)

بلاد (الايوبيات ٣٩) برمي لبنان

(الايوبيات ٤٨) يا تلج (اغاني ٧٠)

النسر (اغاني ٤٨) .

ابو ماضي : الشاعر في السماء (الحماثل ٦٧) ثملات

(الحماثل ٥٥) لبنان (الحماثل ٨٠) الاشباح

الثلاثة (الجداول ٦٥) .

نبيه : صدى الاجراس (٤٠) .

كل ما قلناه في الفصول السابقة ، يدعونا الى أن نتم الحديث في هذا الفصل ، عن عنصر رومانطقي كبير في الشعر المبحري ، هو عنصر الحنين والهرب ؛ ولو كنا نعني بهذا الحنين محض الشوق الى الوطن ، وهو أمر طبيعي في حال اولئك المغتربين ، لكفانا ان نشير اشارات سريعة الى تلك الأحاسيس الحزينة التي تربط بين المغترب ووطنه ، ولكننا نعتقد ان ما نعينه بالحنين ، أشمل من هذا وأعمق ، لأننا نراه يعمّ فيشمل فكرة الغاب أو العالم المثالي الذي تحدثنا عنه من قبل ، كما يشمل الحنين الى الطفولة وإلى الوطن المادي

بمحدوده الجغرافية ، وإلى العالم النوراني الذي تشع فيه « نار ارم » ، وإلى المجهول والمحبوب ، وإلى روح الحب السارية في الكون . وكل هذه كهوف من الحرب يلجأ إليها الانسان حين يُغلب في المعركة الدائرة بينه وبين واقع حياته .

ولا بأس في ان نلقت الأنظار لقيمة الوطن المادي بمحدوده الجغرافية في حياة هؤلاء المهجريين ، فإن شعورهم بالغربة الحقيقية المادية كان شعوراً طاعياً ، ولا نبعد عن الحق إذا قلنا ان هذا الوطن تجسد كل أنواع الحنين ؛ فهو يمثل العلاقة بين الفرد المغترب وأرضه ، وهو الغاب ، وهو العالم المثالي ، وهو في حقيقة وجوده ايضاً عالم الطفولة ، وهو البعيد المجهول ، وهو المحبوب الذي تتهالك النفس شوقاً إليه . وليس من العسير ان يرى المغترب فيه موطناً للنور ولنار ارم ، واذن فمن السهل ان يدرك القارئ ، لم كانت الغربة هي القوة الخلاقة في الشعر المهجري ، لأنها هي التي أوجت إلى المهاجر ، مع الحزن والتفرد واللوعة ، شعوراً بالتأليه لعالم الطبيعة الجميل ، كما يمثل الوطن الحقيقي الذي هو غابٌ جميل إذا قيس بصخب المدينة وضجيجها في بلاد الغرب ؛ وشعوراً بجمال دنيا الطفولة ، وهي العهد الجميل الذي قضاه الشاعر في وطنه قبل أن يسافر ، وشعوراً أعمق يصور الوطن نفسه عالماً بعيداً يتلى بالسعادة والرضى والنور . إن الشاعر الرومانطيقي قد ينمي في نفسه الشعور بالحاجة إلى الغاب والطفولة تنمية خيالية ، أما المهجريون ، فلم يكونوا بحاجة إلى تغذية مشاعرهم بروافد من الخيال لأنهم يجتدون مادتهم من حقيقة واقعهم .

وقد ارتاح المهجريون للعديث غير المباشر عن الوطن ، ووجدوا في الرمز مجالاً أوسع لحياهم من مجال الحقيقة . على ان الشعر الذي قالوه في الحنين مباشرة ، إذا قام على الصدق والبساطة ، جاء شعراً مؤثراً جميلاً . غير انهم لو وقفوا عنده واكتفوا به ، لما كان لهم هذا الشأن . وقد دللنا بالفصول السابقة ،

على مدى تجسم الغاب والطبيعة في شعرهم ، وألعبنا إلى شيء من القاعدة الفلسفية في هذا الشعر ، وكل ذلك قائم على نوع من الحنين المفلس أو المثالي .

ولا نستطيع أن ننكر ما في شعر الحنين المادي البسيط - غير المفلس - من سوء أحياناً ، لا لبساطته وصدقه فحسب ، بل لطريقة التناول والعرض أيضاً ، وخصوصاً إذا انتقل الشاعر من مرحلته العادية الواعية إلى نوع من الحلم . وأبرز الأمثلة على ذلك قصيدة «سلة الفواكه» لنسيب ، ففيها استطاع الشاعر أن ينقل إلينا حلماً ، عاد به إلى الوطن البعيد ، وهو واقف في وسط الزحام بنيويورك «أخت بابل أرض السبي والغرباء» ، وبصره عالق بسلة فواكه من غار الشرق ، وقلبه - أو مخيلته - تجوب انحاء الوطن ، ومزج هذه الرؤى بذكرات مستمدة من نشيد الانشاد . وأنا لثرى في هذه القصيدة تركيباً أعلى من مستوى البساطة في شعر الحنين العادي ، تركيباً قائماً على براعة فنية دقيقة ، تبدو لمن يتتبع تدرج الحلم ، وينظر إلى نحو القصيدة متأنياً متأملاً ، وإلى تناسب بين أجزاء ذلك الزحام وتلك الغيبوبة الاضطرابية ، ثم تلك المراثيات الحاضرة التي أخذت تغيب وتلاشى لتحل محلها مراثيات جديدة ، ثم كيف تعطلت الحواس الظاهرة وأسلمت كل شيء إلى حاسة التخيل وطاقاتها القوية ، إلى أن حانت ساعة اليقظة من التعويم في ملك سليمان :

هذا غرام مضى في سالف الحقب ولم يزل ذكره في الناس والكتب
رأيت به بخيال الروح عن كتب ثم استفتت فلم أبصر سوى غيب
وما على السل من بين ورمات

ويستبين لنا مقدار ما تتمتع به القصيدة من تيار حلبي عجيب ، إذا نحن قارناها بقصيدة «كلما» لندره حداد ، ففيها بواكير حلم ، تجعل الشاعر يغيب وراء أخيلته ، ويرى الوطن كلما شاهد منظرأ جبيلاً :

كلما كنت سائراً في البراري بين صف الورود والأزهار
 خلت أني في حمص وسط الدار أو أمام المروج في العبار
 موطن الشيع عنده والآس
 كلما كنت جالساً في المساء قرب نهر في روضة غناء
 ورأيت الصفاف فوق الماء شبه أمّ نحنو على الأبناء
 خلت نفسي في دوحة المياس
 هكذا كلما سررت بأمر لاح في الحال رسم حمص لفكري
 فتسببت أن أرى في العمر تربة أشتهي تكون لقبري
 عند لفظي الأخير من أنفاسي

فالشاعر في هذه القصيدة لا يستسلم للحلم إلا لحظة ، ويعتمد في قصيدته على
 عدد الأمور التي تثير التذكر ، وواحدة منها تكفي لتفصح عن المنهج العام
 الذي تسير فيه القصيدة ، وتوحي للقارئ بأنه لن يفاجأ بجديد ، إذ ليس في
 القصيدة شيء من النمو والتدرج لقيامها على تكرير الوحدات .
 وأبرز من هذا وأقرب إلى طبيعة الحلم من قصيدة نسيب ، قصيدة لرشيد
 أيوب ينقل فيها القارئ إلى حالة من الحلم ، دون مقدمات ، والقارئ يحسب
 أنه محاط باليقظة من كل نواحيه ، لأن الشاعر يتخيل نفسه في وطنه فعلاً ،
 ويتحدث عن هذا الوطن كأنه يمرح فيه . وفاتحة هذه القصيدة - « الحنين إلى
 صنين » ، تشبه الفاتحة في إحدى قصائد روبرت هريك (R. Herrick) ، وهو
 شاعر غنائي رقيق ، تشبه روحه في الشعر بروح رشيد أيوب ، يقول رشيد :

أفيقي كفاك منام بدا الفجر كم نهجين
 وقامت لتنمي الظلام طيورُ ألا تسعين

١ شاعر انجليزي (١٥٩١ - ١٦٣٤) والاشارة هنا إلى قصيدته :

Corinna's going a - Maying.

فقومي نَجْدَ المسير إلى الحقل قبل الضحى
ونشدو بشاطي الغدير فها جوتنا قد صعا

ولولا أن الشاعر يصحو من حلمه في آخر القصيدة ، لما عرفنا انه كان في حلم ، وان هذه الحيوية التي أدركته في اجتلاء جمال الوطن ، كانت من صنع الخيال ، ذلك انه يقول في نهاية القصيدة :

تجلى لنفسي السفر فقلت لها « بعد حين »
فسيقت بموج القدر وضاعت ببحر السنين

فإذا فقدت قصيدة الحنين ، عناصر البساطة والصدق ، ولم تقم على طبيعة الحلم ، وفقدت إلى جانب ذلك القوة في الاندفاع ، فانها قد تجيء قصيدة مخففة ، وان افترّ الشاعر في طريقة التعبير . كذلك هي قصيدة أبي ماضي التي عنوانها « الشاعر في السماء » ، فيها نرى النموذجاً من الاخفاق . وهي تدور في فكرتها العامة ، على حوار بين الله والشاعر ، إذ أراد الله أن يرفع من مقام الشاعر فردّه إلى السماء ، فإذا به حزين مكتئب ، فعرض عليه أنواعاً من الاماني ليحققها له ، فأبى كل شيء إلا أمنية واحدة :

فقلت يا رب فصل صيف	في أرض لبنان أو شتاء
فانني ها هنا غريب	وليس في غربة هنا
فاستضحك الله من كلامي	وقال هذا هو الغباء
لبنان أرض ككل أرض	وتاسه والورى سواء
وفيه بؤسى وفيه نعى	وأردباء وأتقياء
فأي شيء تشاق فيه	فقلت ما سرّني وساء
تحنّ نفسي إلى السواقي	إلى الأفامي إلى الشذاء
إلى الروابي تعرى وتكسى	إلى العصافير والغناء

إلى العناقيد والدوالي والماء والنور والهواء
فأشرف الله من علاه يشهد لبنان في الماء
فقال ما أنت ذو جنونٍ وانما أنت ذو وفاء
فان لبنان ليس طوداً ولا بلاداً لكن سماء

وقد تكون هذه القصيدة مخففة في رأي الرجل المتدين الذي ينزه الله عن هذا الحوار ، وينزهه عن الجهل بلبنان وبغير لبنان ، ويتعاشى وصفه بالسهو عن رغبات خلقه ، ولكننا لا ننحكم على ذلك ، لأن قصيدة كهذه لا بد من أن تقوم على عنصرين - على الأقل - هما الانفعال القوي الذي يستر الترميم القصصي ، وعلى المفاجأة ، وكلاهما فآثر هادىء ، لأن الحوار جعل شكل القصيدة كذلك. وخاصة إذا قارنته بذلك الاندفاع القوي الذي يرى كل شيء في الوطن أحسن منه في غيره . ان حبّ وطن دون وطن آخر ، ليس له من تعليل إلا الرابطة العاطفية ، وهذه لا بد من أن تتجرد من المنطق الهادىء ، كما تجردت منه في قول أبي ماضي نفسه :

والناسُ أكرمهم عليّ عشيرُها وروحي الفداء لرهطها ولائها
والشهب اسطعما التي في أفقها ليس الجلال الحق غيرَ جلالها
وأحبُّ غيثٍ ما هَمى في أرضها حتى الحيا الباكي على اطلالها
مرحُ الصبا الجذلان في أسحارها ومنى الصبا الولهان في آصالها
إني لأعرف ريجها من غيرها بنوافح الاشذاء في أذيالها
تلك المنازل كم خطرت بساحها في ظل ضيغها وعطف غزالها
وشدوت مع أطيّارها وسهرت مع أقبارها ورقصت مع شلالها
وسجدت للإلهام مع صفافها وضحكت للاحلام مع وزالها
وملأت عقلي من حديث شيوخها وأخذت شعري من لى أطفالها
تشناق عيني قبل يغمضها الكرى لو انها اكتعلت ولو برمالها

مرّت بي الأيام تقفو بعضَهَا وثبّ القطا تعدو إلى آجالها
وتعاقبت صورَ الجمال فلم يدم في خاطري منها سوى تماثلها

وروح هذه الأبيات تتفق وقول ذلك الأعراي المقتون ، الذي سألوهُ
ما بلغ من حبه لصاحبه ، فقال : « إني لأرى الشمس على حائطها أجمل منها
على حائط غيرها » . ولكن التحليل قد أكسب الأبيات مبالغة لا نراها شيئاً
مستكرهاً ، إذا كان الموضوع هو حبّ الوطن . أما ذلك الانجم مع الطبيعة
في الوطن الجميل ، فقد أبان كيف اجتمع الوطن - والغاب - في صورة واحدة .

ولا شك في أن قوة السبك قد أضفت على الأبيات روعة أخرى كانت
مفقودة في القصيدة السابقة ، ثم جاءت تلك الصورة الجميلة الحيّة ، صورة
الأيام التي « تثب وثب القطا إلى آجالها » ، وصورة الجمال في تعاقبه وتلاشيه
كالشريط ، دون أن يبقى في مخيلة الشاعر منه إلّا رسم الوطن . وقد كرر
الشاعر هذه الطريقة في قصيدة له عنوانها « لبنان » :

ولربما جبل أشبه به مسترسلاً مع روعة التشبيه
فأقول بحكيه واعلم أنه مها ساهيات أن بحكيه
يا لذة مكذوبة يلهو بها قلبي ويعرف أنها تؤذيه
إني أذكره بذيك الحمى وجماله وإخالي أنسيه
وإذا الحقائق أخرجت صدرالفتى القى مقالده إلى التمرير
وطني سبقي الأرض عندي كلثها - حتى أعود إليه - أرض التيه

وربما يظن ظانّ أن قوة السبك هي التي جعلتنا نحكم لهاتين القصيدتين بالتفوق
على اختها الأولى ، ولكن قوة السبك وحدها لا تستطيع أن تبذل شعراً
صادقاً في الحنين ، ولو أن القاريء عرض على نفسه قصيدة لرشيد أيوب عنوانها
« بلادي » ، لوجدها حافلة بالفخامة الكلاسيكية ، ولكنها عادية أو دون

العادية ، إذ يمكن أن تنصرف إلى أي موضوع كما تنصرف إلى الوطن :

خلقت ولكن كي أموت بها حباً لذاك تراني مستهماً بها صبا
واني مشوقٌ كلما شابَ رأسه بحبٍ التي يشاقها كلما شبا
إذا ملأت صدري الخطوبُ فانها لتلقى بصدري الرحبِ مستودعاً رحبا
ولكن لي في سفح صينٍ موطناً يعزّ عليّ أن أفارقه غصبا
إذا ما ذكرت الأهل فيه فاني لدى ذكرهم استمطر الدمع مُنصباً

ففي هذه الأبيات استمرار للقلب القديم ، وهي في ما تحويه من معانٍ وصور ، غدت مبتذلة لا جدة فيها . ولا ريب أن رشيد أيوب انصرف عن هذا الأسلوب الخطائي في تصوير حنينه ، إلى رفيف ناعم من الغنائية ، فعبّر بأسلوب يجيده ، عما يحسّ به . وإذا قرأنا بعد القصيدة المتقدمة ، مقطوعة له عنوانها « برُبى لبنان » ، ادر كنا البون الشاسع بين تعبير وآخر عن الحنين إلى الوطن :

ذكروه بالحمى فارتعشا	وهو كالمجنون
مغمّ في الحبّ قدماً قد نشأ	قلبه المعزّون
لا تلوّموه فذا صبّ سقيم	نازح مسكين
ليس يحبّه سوى ذاك النسيم	في حمى صتبّين
يرقب الأفلاك إن جنّ الظلام	في حشاه نار
وهو يحسو الحمر مضي لا ينام	يُنشد الإشعار
لم تَرده الكأس إلّا عطشا	أبدأ ظمآن
يتغنّى عمره كيف مشى	بربى لبنان

وسيدرك القاريء ان اختلاف النغمة هو الذي جعل هذه القطعة شيناً

محبوباً مقبولاً ، على انها في غير نغمتها لا تمتاز بشيء آخر ، لأنها كآختها السابقة مستمدة في صورها وألفاظها ومعانيها من الطريقة القديمة . ليس هناك إذن إلا طابعها الغنائي وعدوبة نغمتها ، وهما السر في جمال أشعار الحنين عند رشيد .

ويمزج رشيد أحياناً بين الحنين إلى الوطن والحنين إلى الطفولة مزجاً بسيطاً ،

تمثله قصيدة « يا ثلج » :

يا ثلجُ قد هتجتَ أشجاني	ذكرتني أهلي بِلبنانِ
بالله عني قل لإخواني	ما زال يرعى حرمة العهدِ
يا ثلجُ قد ذكرتني الوادي	متنصتاً لعديره الشادي
كم قد جلستُ بحضنه الهادي	فكأنني في جنة الحلد
يا ثلجُ قد ذكرتني أسي	أيام تقضي الليل في همي
مشغوفةٌ تحار في ضمي	تحنو عليّ مخافة البرد
يا ثلجُ قد ذكرتني الموقدَ	أيام كنا حوله ننشدُ
نعنو لديه كأنه المسجد	وكأننا النساءُ في الزهد

فهنا أضاف الشاعر بمزجه بين لونين من الحنين ، عناصر من الواقعية المبسطة ، ونحدث عنها في صدق ، لا يخلو من سذاجة .

وقد مزج نعيه بين الحنين إلى الوطن والحنين إلى الطفولة ، على طريقة الاسترجاع الحلمى والتوغل في الماضي - كمشي النائم أثناء نومه - فكان لهذا التعقيد بين العناصر الكبرى التي تكون قصيدة الحنين ، أثرٌ جديد زاده وضوحاً نجاحُ الشاعر في أن يخرج من المركبات صورة سليمة لا تتعثر ، وذلك في قصيدته « صدى الأجراس » . وتمت ولادة الحلم في القصيدة ، من طوايا التعثر الذي أحاط بالعقل الظاهر ، وتصارُع شكوكه ، وتآدى

الصوت البعيد خلال ضجيج الواقع حتى كادت الأذن أن تنكسر ، وبدأت مغلفات الشك تتحلل وتتراخي ، ومعقدات الحياة تنزاح ، فإذا الطفل يطير نحو الغاب ، بينما يتوجه الناس إلى القداس . وفي هذه اللقطة الممتدة من عهد الطفولة ، نرى تلك المفارقة بين الميل إلى العزلة والميل إلى الناس ، بين الاتجاه إلى الطبيعة والاتجاه إلى المجتمع . وكيف أن الطفل مشى مع ميوله فوجد في الغاب قلباً أرحب ، وتعاطفاً أصدق ، حتى أحس أنه أصبح « سلطان العالم والدهر » . وحين بدأ الغاب يتراجع والخور يلطم أغصانه ، والريح تطفئ على موسيقى الطفولة ، بلغ الحلم نهايته ، وبدأت القطة على اعتصار واضطراب ، وعاد الشك وأنصاره وارتدّ الشاب يرجع أنغاماً لا تطرب أحداً . وقد ساعدت موسيقى القصيدة على تصوير العودة إلى الطفولة تصويراً دقيقاً ، ونقلت لنا وثبات الطفل ومرحه نقلاً صادقاً ، وصورت الفرحة في ظل الحلم ، ولم تنتقل حزناً على فائت .

ومن الطريف أن أبا ماضي أقبل بهذه النغمة الموسيقية نفسها على تصوير حلم مرّ به ومثّل له الطفولة والشباب والشيخوخة ، في قصيدته « الأشباح الثلاثة » . ولو كانت الأشباح الثلاثة وهي الطفل والشاب والشيخ متساوية في طبيعة مشيها ، لوجدنا انسجاماً تاماً بين الموضوع وموسيقاه كالذي أوجده نعيمه في قصيدة « صدى الأجراس » ، ولكن الأشباح الثلاثة غير متساوية ، فالطفل يتقدم كالطائر في الوثب والشاب يترنح كالمخمور والشيخ :

يمشي في الأرض على مهل وعلى حذرٍ لكن يمشي
كالشاة تساق إلى القتل بعضاً جبار ذي بطش

ويريد أبو ماضي بهذه الموسيقى المتوتبة ، أن ينقل طبيعة الشخص الثلاثي ، وهي بوثناتها لا تصور حال المترنح ، ولا تصور حال المتسهل الماشي على حذر ، لسرعتها في التدافع والتدفق .

ومن ناحية أخرى يمكن أن نقارن بين القصيدتين فيما اختاره كل من
 الشاعرين ليسئل به عالم الطفولة . فاما نعيه فاختر «العيد» ، من عهود الطفل ،
 ومنع الصغير أقصى ما يجده من سعادة في أحضان الطبيعة . أما أبو ماضي فانه
 تذكر ما يتصل بالطفولة من لعب وعبث . ولاختلاف النظرتين ، صور نعيه
 حال الطبيعة ، وهي تستقبل الطفل ، وصور شعوره حين أصبح في أحضان أمه
 الكبرى . أما أبو ماضي ، فانه جنح إلى تصوير الرغبة في نفس الطفل ، نحو
 الادوات التي يعبث بها :

ما بالك منكشاً كذا	قم نلعب في فيه الشجر
ونهر الأغصن والعمدا	ونذود الطير عن الشر
أو نضع خيلاً من قصب	أو طيارات من ورق
ومدّى وسيفاً من خشب	ونجول ونركض في الطرق
أو نأتي بالفحم القائم	ونصور فوق الأبواب
تنبئاً في بحر عائم	أو ليشاً يخطر في غاب
أو كلباً يعدو أو حملاً	يرعى أو نهراً أو هضبة
أو ديكاً ينقد أو رجلاً	يشي أو مهرأ أو عربة
أو نجبل ماءً وتراباً	ونشيد بيوتاً وقباباً
أو نجمل منه انصاباً	أو نضع حلوى وكباباً

وعند هذا الحد ، يجدر بنا ان نتأمل مدى استغلال شعراء المهجر حال
 الحلم في الحنين إلى الوطن وإلى الطفولة ، أو في جمعها معاً ، وكيف انهم اقتنوا
 في تهية هذه الحال ، فهي قسرية أحياناً ، استثنائية أحياناً أخرى ، أو هي متعمدة

مخططة مرسومة ، او هي أصيلة لا مفتعلة . ومعنى هذا انهم في تصوير الحنين مشوا في ثلاثة خطوط :

- ١) التعبير الصريح المباشر عن حب الوطن ، وهو يتفاوت لديهم بمقدار البساطة في التعبير والصدق فيه والقوة في الحنين نفسه .
- ٢) التعبير عن الحنين في صورة حلم ، وهذا متفاوت ايضاً بالنسبة لمقدار الامتزاج بين الوطن والطفولة ومدى التخيل الحلمي .

٣) التعبير غير المباشر عن الحنين ، وذلك بتصوير حالة نفسية قلقة في موضعها ، ظامئة إلى الغاب أو المجهول أو الطفولة ، أو تصوير نفسية حزينة عاجزة عن أن تبين روافد حزنها ، فهي ضاربة في سديم غائم من العواطف المبهمة ، والتعبير عنها تلميحياً ايجائياً لا يحدد شوقاً واضحاً إلى الوطن المادي .

وكل ما ذكرناه من قبل عن الشوق إلى الغاب أو إلى نار إدم أو غيرها مما يشبهها ، يمكن ان يكون أساسه العميق هو الحنين إلى الوطن . وكل وقفة عندما يثير الحنين ، كالنظر إلى البرق أو أوراق الخريف فهو من هذا القبيل ، وان أخرجه الشاعر في ثوب فلسفي تأملي .

واذا تعلق الشاعر بالرمز القريب فتحدث عن الطائر الذي عجز عن تحطيم قضبان الحديد ، وعاد إلى انزوائه ، وإذا تحدث عن النسر الذي يتمتع بالحرية في الجو الفسيح :

انت حرّ شاعر انت أمير	في الورى محمود
فهنئاً لك في الجو المطير	والمدى محدود
لست مثلي تائماً فوق الاثير	في الليالي السود
حائراً أقضي ليالي الطوال	أنشد الأسرار
أبتغي عند السهى ما لا ينال	من يد الأقدار

— إذا فعل ذلك فلنقدر ان من بين ما تعبر عنه هذه القصائد ، اليأس من العودة إلى جانب الحنين إلى الوطن . وإذا ضرب الشاعر في استار الرمز المطلق ، وتحدث عن مجهول لم يتضح لنفسه كالعناء و نار القرى ، قدرنا أيضاً ان الحنين الطبيعي قد بلغ درجة من الاستعلاء أصبح عندها مثالياً . وليس يضيرنا في شيء أن يقال لنا: إن قصيدة العناء ترمز إلى السعادة، فهذا — على انه توجيه مفتعل تحكيمي في فهم القصيدة — لا ينفي ما نقول به من وجود تيار الحنين الذي يتغلغل في ألفاظ القصيدة ونغماتها . ذلك لاننا نرى في الحنين إلى الوطن قوة سارية في الشعر المجهري ، كروح الحب في الطبيعة — وفق فلسفتهم — وتلك القوة تركز على معنى الغربة ، حقيقة وبجازاً ، والغربة هي المعرك الاكبر في اشعارهم جميعاً .

ومن العجز المرافق للحنين ، ومن عوامل اخرى من الاخفاق ، امتلاً الشعر المجهري بالنواح والكآبة وتقديس الألم ، كما امتلاً بالصور الصريحة للهروب . فلم يقتصر الهرب على خلق فلسفة مثالية ، وانما شمل العزلة في قصر أو خيمة أو غاب ، نأياً عن المجتمع ، وتغزلاً بأنامل النسيان وجزيرته النائية، واقبالاً نهماً على الحمر للسلوى والتلهي عن الواقع . ولسنا نخل لهذه الفلسفة الكئيبة الهاربة ، فهي واضحة ناصعة ، يقع عليها القارئ في كثير من ذلك الشعر . وشيوعها في الشعر العربي ، بعد مدرسة المهجر ، يجعلها حقيقة عادية ومظهراً مألوفاً .

استدلال

إيليا أبو ماضي

ولد في المجدل سنة ١٨٨٩ هاجر إلى مصر سنة ١٩٠٠ ، حيث عمل في التجارة ، وأصدر ديوانه الأول « تذكارات الماضي » سنة ١٩١١ . وفي تلك السنة هاجر إلى أميركا وأقام في مدينة سنغاف ، واحترف التجارة . وفي سنة ١٩١٦ انتقل إلى نيويورك حيث انضم إلى نخبة الأدباء المهجرين الذين أسسوا لها بعد الرابطة القلمية . وفيها طبع ديوانه الثاني الذي قدم له جبران (١٩١٩) . وانصرف منذ ذلك الحين إلى الأدب والصحافة . وفي سنة ١٩٢٥ أصدر ديوانه الثالث « الجداول » بمقدمة لميخائيل نعيمة . وفي سنة ١٩٤٠ أصدر « الحماة » ، وقد نظم بعد ذلك قصائد عدة نشرها في الصحف والمجلات العربية في الوطن والمهجر . وما يزال حتى الآن والمر النشاط يعمل في الصحافة وينظم الشعر .

حطم أبو ماضي التناقضات في الحياة ، فلا خير ولا شر ولا ذكاء ولا بلاهة ، و « ذرة الرمل ككل الجبال » ، و « كالذي عز » الذي هانا ، ، وآمن بالغاب ، عالماً مليئاً بالخير والفضيلة ثم كفر به ، وتحدث عن قلة جدواه .
خضع حيناً لحكم العقل ، ثم انتفض منطلقاً من إسماء ، وحطم الأغلال ، وسار يستضيء بنور القلب . وشرب من نبع الحقيقة الواقعية ، ثم مع طعم ماثما ، وعاد يتغنى بالوهم الذي يزخرق الواقع ، وبالعالم الرؤى الذي لا نستطيع كف أن تثبته أو نحموه .

مجد الإنسان، وجعله مقياساً لكل شيء، حتى اتخذ مقياساً للألوهية والسماء
والزمن، ثم ذهب يصبّ فوق رأسه احتقاراً إثر احتقار، ويذكره بطينته
ومهاتته وجنونه وثرثوته.

عاش للناس والتضحية والفهم الاجتماعي الدقيق في شعره، وتسلى أحياناً إلى
أقصى مكان الفردية الأنانية.

وقف تارة يؤمن برجعة العناصر الإنسانية وتجدها، في إطار جميل من
الطبيعة، وتارة يقرع كل باب مفتشاً عن الحقيقة، متسائلاً عن معنى الموت،
دون أن يجد لنفسه الحائرة جواباً.

بين الانتصار والانزлам، مضى يتلدد، مقدماً حيناً متراجعاً حيناً آخر.

* * *

تلك هي الصورة التي نثرنا خطوطها في الفصول السابقة، حين عرضنا لذكر
أبي ماضي، وهي صورة توحي بالتناقض والتردد وعدم الثبات على فلسفة واحدة،
في النظر إلى الإنسان والكون والحياة. وهي إلى ذلك كله لو أُلصقت بشاعر
عادي، لقصت على وجوده الشعري، أو نزلت به إلى الحضيض، ولكنها لم
تزد أبداً ماضي إلا قوة، فمن أسرار الشاعرية الفذة أن سيئات غيرها، حسنات
لها؛ وعيب أبي ماضي الكبير، هو السر الكبير الذي ينتظم شعره، فيجعل
منه أعرق ما فاضت به قريحة شاعر في العصر الحديث. وذلك لأن التناقض
الذي افترضناه في شعره، إنما يرمز إلى ظلم حقيقي للاستقرار عند فلسفة واحدة
— ظمأ قد يذهب بالنفس المتعطشة في هذا السبيل أو ذاك، ولكنه ليس عارضاً
ولا فاتراً ولا سطحياً، بل هو بعيد عميق ملابس للنفس في أدقّ حالاتها
وانفعالاتها، آخذ بزمائها، مالك عليها كل وجه وكل طريق، دون أن يفقدها
هذا الظمأ كينونتها وماهيتها. وعيب أبي ماضي، هو إخلاصه المتفاني في نقل
الحقيقة الشعرية المصورة لهذا الظمأ، وتطارحه الفني عند كل وقفة نفسية مخلصة

صادقة، وإيمانه بالحال التي وقع فيها، حتى كأنما ينسى ما قبلها، ولا يأبه ما يجيء بعدها. ولا شك أن في هذا الانقطاع إلى خلاصة الفكرة الطارئة والمعتقد الجديد، سذاجة نفسية، كسذاجة الأطفال، غير أن في السذاجة صدقاً طبعياً لا مجال لانكاره.

وهذا التناقض من وجه آخر، يكشف عن وحدة نفسية من نوع عجيب - وحدة يمكن أن تسمى مظاهرها: « قوة النفس الشاعرة »، التي لا تفقد لألأها على بعد المهوى بين قوة الدفع والجذب، وشدة الصراع الذي ينتاشها من كل ناحية؛ وفي أكثر القصائد التي نفردها بالتمييز، من شعر أبي ماضي، تمثل القصيدة هذا الصراع الجبار، وتتنافر فيها النغمة الحزينة والحقيقة المتفائلة، ويصطرع الموت والحياة، وتبدو القصيدة معركة قد تنتهي بالهزيمة، ولكنها لا تستسلم للضعف، إلا حين تهريق آخر قطرة من قطرات القوة. ولماذا لا نذكر القارئ بقصيدة « العليقة » و « تعالي » و « المساء »، بما نعدّه أقوى افئذج للشعر العربي الحديث. والقاعدة المتينة لهذا الصراع، هي تلك الحدّة العاطفية والعمق الوجداني، وهما يحققان ذلك الاخلاص المتفاني وراء التكامل الفني في القصيدة.

غير أن هذه الصورة، بعيدة عن الصواب كل البعد، لو ادّعينا أننا نشل بها كل نتاج الشاعر، منذ أن أصدر ديوانه الأول في مصر، إلى آخر ما نشرته له الصحف من قصائد. ولنا نستطيع أن نضع نقطة فاصلة في شعر أبي ماضي بين عهدين أو أكثر - لنا نستطيع أن نقول: من هنا يبدأ أبو ماضي اتجاهه الجديد، بعد أن ألقى على اتجاهه القديم نظرة وداع غير آسفة؛ وما ذلك إلا لأسباب تبينها بوضوح: ففي الدواوين الأربعة، التي تداولها الناس من شعر هذا الشاعر، مزيج متباين من القدم والجدة، في الطريقة الشعرية وفي الشكل العام للقصيدة؛ وصور تمثل أقصى انطلاق بلغته الشاعرية، إلى جانب صور عادية مبتذلة. وعلة هذا كله، ليست في أن الشاعر تفاوت في حياته مواقف

الابداع الفنيّ فحسب ، لسبب نفسي أو لآخر ، بل إن مرجع ذلك ، فيما تنصّره ، إلى أن أبا ماضي كان صلب العود في الانجاء القديم ، حين واجهته مؤثرات جديدة ، وإن ساعات تحلّله من تلك القبضة القويّة - قبضة القديم - كانت ساعات قليلة ، حقق فيها الشاعر تحرراً فريداً يكاد يكون منعدم النظير . إن شاعرا غير أبي ماضي ، قد يسقط سقوطاً واضحاً حين يواجه تحولاً في النظرة إلى الشعر ، من حيث المقياس الموضوعي والفنيّ ، أما أبو ماضي فقد كان لديه من الحدة العاطفية والاستغراق الفنيّ ، ما يبعد عنه شبح القديم ، ويخلقه خلقاً آخر ، دون أن تزلّ به قدمه . فالمسؤول الأول إذن ، عن فقدان التدرّج المتطور في شعر هذا الشاعر ، هو طغيان الانجاء القديم على نفسه . أما المسؤول الثاني فهو قوة شخصيته ، أو عنادها القويّ ، حين آثر أن يستقل بمذهبه ، على أن يذوب في الدعوة الجديدة التي حمل لواها جبران ، كما ذاب - أو كاد - شاعر مثل رشيد أبوب . وفي قرارة هذا العناد المتأبّي الشمس ، نلح على البعد مدى سيطرة الواقعية على نفسية أبي ماضي ، إلى حدّ جعلها تعانق الرومانطيقية الجديدة دون أن تنحاز بها إلى سلبية خاطرة . وقد يتورد أبو ماضي بين الانجاءين ، وقد يكون سلبياً ، ولكنه دائماً متيقظ إلى الحقيقة الواقعية ، شديد التشبّث بها ، وإن نظر إليها ، في بعض الأحيان ، من خلل منظار مثالي . وهذا سرّ إن تعرّف إليه القارئ . أدرك من أين استمد أبو ماضي عناده القويّ ، لكي لا يطير باجنحة جبران أو يعيش في صومعة نعيمه ، أو يحبب عالم المثاليات ، دروبشاً زاهداً مثل رشيد .

ولقد ميّزنا في الفصول السابقة ، ثلاثة أدوار في شعر أبي ماضي ، سمّيت في مكانها : دور التقليد ، ودور القلب ، ودور العقل . ولكنها ليست أدواراً زمنية محددة ، فهي من حيث الزمن متداخلة يغطي أحدها على الآخر ، وإنما هي تصنيف لطبيعة الشعر نفسه ، كيف تكيّف ، وعلى أي مثال صيغ . ففي دور التقليد ، لا يدل الشعر على شخصية أبي ماضي الحقيقية ، ولا على

نفسه الاجتماعية ، ولا حتى على مشاعره الرومانطيقية . أما دور القلب فيشمل كل شعر قاله وهو غارق في غمرة النزعة الرومانطيقية ، مسحور بالاحلام والرؤى . فاذا زحف إليه الأثر العقلي ، وأخذت الأشياء تفقد تلاوينها الحاملة ، ورؤاها الخلابة ، وقع الشاعر في مسقط ضوء واضح من المفهومات الاجتماعية ؛ إلا أن هذا الدور نفسه لم يكن خاضعاً لسيطرة ذهنية ، بمقدار ما كانت حدة العاطفة تملك زمامه وتتحكم في توجيهه .

وتحدثنا أيضاً عن ساعة من ساعات الشعور بانحسار المد الشعري ، وكيف وقف أبو ماضي يرثي هذه الظاهرة ، فيما سماه « الكنبجة المحطمة » . وإيضاً ليس معنى هذا ان قصيدة « الكنبجة المحطمة » نقطة الفصل بين عهدين : عهد المدّ وعهد الجزر في الطاقة الشعرية - لا نستطيع ان نؤكد ذلك ، ولكننا نرى في القصيدة صورة دقيقة للاحساس ، في لحظة من لحظات اليأس أو الاضطراب ، بتقلص تيار الشعور . متى وكيف حدث ذلك ؟ هذا ما نفقد الشواهد عليه ، لأننا لا نملك تاريخاً دقيقاً يعيننا على دراسة شعره ، دراسة متدرجة . ولكن قصيدة « الكنبجة المحطمة » ، تكشف لنا عن أخطر ظاهرة في شعر أبي ماضي ، وهي أن القصيدة عنده - في أغلب الأحوال - مولود طبيعي للأزمة النفسية . ونجى هذه الأزمة صراعاً بين حالين ، كالصراع بين الانقياد للعقل أو الخضوع للقلب ، أو صراعاً بين التفاؤل والتشاؤم ، أو بين الشعور بالحاجة إلى الشعر ، والشعور بنضوب المبعين الشعري . وفي كثير من الاحيان ، نستطيع ان نصف هذه القصيدة أو تلك ، بأنها من خلق أزمة ما ، وهي أزمة نفسية متكررة ، ولعلها من العوامل التي منحت شعر أبي ماضي قوة وجبالاً . فقصيدته « الكنبجة المحطمة » إذن ، ليست ظاهرة شاذة في شعره ، ولكنها نهاية طبيعية لفترات متدرجة من الاحساس ، بأن الشعر لم يعد خصباً غزيراً كما كان . وقد وقف أبو ماضي عند هذا الاحساس ، قبل هذه القصيدة وبعدها ، وقفات متفاوتة ، وكان يجوم دائماً حول معنى واحد هو « الصمت »

الذي يعانیه ، أو يلجأ اليه مضطراً . يقول في قصيدة : « لم أجد أحداً » ١ :

قالت سكت ، وما سكت سدى أعيأ الكلام عليك ام نفدا
ما قيمة الانسان معتقداً ان لم يقل للناس ما اعتقدا
. فقلت لها : كفي الملامة واقصري الفندا
ماذا يفيد الصوت مرتفعاً ان لم يكن للصوت ثم صدى
ان الحوادث في تتابعها ابدلني من ضلتي رثدا
ما خاني فكري ولا قلبي لكن رأيت الشعر قد كسدا

ثم يصف كيف ان هذا الصمت الذي اختاره انما كان مردؤه إلى التغير العام الذي أصاب الناس ، من صديقة وصديق وبني وطن ، حتى أصبح الشاعر يده في كل مرة ، فلا يجد أحداً .

ويشير إلى هجرانه الشعر ، في قصيدة أخرى ، بقوله : ٢

وقائلة هجرت الشعر حتى تغنى بالسخافات المغني
أنى زمن الربيع وأنت لاهٍ وقد ولتى ولم تهتف بلحن
أنسكت والشباب عليك ضافٍ وحولك للهوى جنات عدن
ركود الماء يورثه فساداً فقلت لها استكنتي واطمأنتي

وفي قصيدة ثالثة عنوانها « لم يبق غير الكأس » ، نسمعه يقول : ٣

ولرب قائلة تعاتبني على صمتي وبعض القول حزّ مواسي
اثنان ما لاقيت أقسى منها صمت الدجى والشاعر الحساس

١ ديوان ابي ماضي الاول : مر ٣٣ .

٢ قصيدة « وقائلة » الحماثل : ٢٧ .

٣ الحماثل : ٤٤ .

والشاعر في كل هذه القصائد يحوم حول معنى الصمت ، تصويراً لما يحسّه من صراع بين الحاجة إلى قول الشعر ، وبين المواقفات التي قد تحول دون ذلك . وقصيدة « الكمنجة المحطمة » من هذا القبيل ، ولكن على مدى اكبر وأوضح . وتمشّي معها قصيدة « بين مدّ وجزر » حيث يصوّر المعركة الناشئة في نفسه بين القلب والعقل ، ثم يقول :

لا نسألوني اليوم عن قيثاري قيثاري خشب بلا أنغام

فإذا عجزنا عن أن نتبيّن الحدّ الفاصل بين المدّ والجزر في الطاقة الشعرية عنده ، فلا أقلّ من أن نسجل عليه هذا الاحاح على معاني النضوب والجفاف والتعطيم ، والميل إلى الصمت ، كلما كان يعاني أزمة من أزمت الصراع النفسي . ولا يزال أبو ماضي يلمح هذه الأزمة في نفسه ، كلما أقبل على قول الشعر ، فهو يقول في قصيدة « من قصائده الأخيرة »^١

أفلتت مني حلاوات الرؤى عندما أفلت من كفتي شبّابي
« بتّ لا الإلهام باب مشرع » لي ، - ولا الاحلام تمشي في ركابي

وإذا كانت هذه النفثة الأخيرة صورة طبيعية لاضمحلال التبع الشعري ، نتيجة لتقدّم السن ، فإن الوقفات السابقة عند مثل هذا الشعور ، تشير لدينا دهشة مبغها أن الأزمات التي خلقت هذا الشعور في نفسه ، كانت دائماً مثاراً لشعور جميل ، فكان أبو ماضي كان يتخذ الإحساس بالأزمة حافزاً لقول الشعر . ووراء هذه الأزمة ذلك التبارّ العاطفي الحفي الذي يستعنه الشاعر ، ليدّ في أجل الشعر عنده ، ويطيل لديه فترة التناج . ونحن نقبل شكوى أبي ماضي هذه ، على وجهها الظاهري ، لأننا لا نرى فيها طريقة من طرق الاعتذار عن نفسه في المجامع والمعاقل وعند القراء ، وإنما نرى فيها استعنائاً للعاطفة

١ قصيدة « يا رفائي » - مجلة الاديب السنة ١٢ العدد ٣ ص ٧٤ .

وإيقاداً لجذوتها ، واحتفاظاً بتلك الجذوة ، وإفادة قوية منها ، عند الحاجة .
ولهذا الاستمرار في حياة الإبداع الفني ، صلة قوية بطبيعة التفاضل عنده ،
وللتفاضل في شعره قوة الحرب في شعر رشيد ، لأنه تفاؤل لا يصور الشيء
على حقيقته ، ثم يواجهه بعزيمة نفسية ، وإنما يرى الأشياء كما يجب أن يراها ،
أو يرى الناحية التي تعجبه فيها ، ويتغاضى عما عداها ، ويزخرف لصاحبه
مواضع القبح والألم . وهذا شيء أقرب إلى الخداع النفسي منه إلى التفاؤل
الصحيح . وهو يعترى أبا ماضي حين يتحدث عن الطبيعة والغاب ، ويحاول
أن يزين كل شيء يراه ، ويأبى أن يقبل الحقائق بكل ما فيها . وهو أيضاً
تفاؤل لذتي ، يرى الحياة الحقيقية في أن نأخذ ما يبغي . ولا نحاول التفكير
فيه ، « إن التفكير في الحياة ، يزيد أوجاع الحياة » :^١

فتمتّع بالصبح ما دمت فيه لا تحف ان يزول حتى يزولا
وإذا ما أظلم رأسك همّ قصر البعث فيه كي لا يطلوا
وهو تفاؤل بتدرّج أحياناً نحو القوة ، حين يهزأ بالألم ويسخر من الطبيعة
المتشائمة ، التي تعشق التشاؤم لذاته :^٢

قال الساء كثيبة ونجبتها قلت ابتم بكفي التجهّم في الساء
قال الليلي جرّعتني علقتما قلت ابتم ولئن جرعت العلقتما
فلعلّ غيرك إن رآك مرّنتما طرح الكتابة جانباً وترّنتما
ولكنه لا يزال نموذجاً على النفس :^٣

إذا أنا لم أجد حقلاً مريعاً خلقت الحقل في روحي وذهني
فكادت تملأ الأثمار كفتي ويعبق بالشذا الفواح رديني

١ نصيدة « فلسفة الحياة » - ديوان أبي ماضي الأول ص ١٠ .

٢ نصيدة « ابتم » - الحماثل ٣٨ .

٣ نصيدة « وقائلة » - الحماثل ٢٨ .

وهو على ايمانه بالتصويه ، وحته على اخذ المتعة من الحياة دون تفكير في آلامها ، يبلغ أقصى القوة في مثل قوله :

كل نجم إلى الأفول ولكن آفة النجم ان يخاف الأفول^١
أو في مثل قوله :

هو عبء على الحياة ثقیل من يظن الحياة عبئاً ثقیلاً^٢

فأوضح صور التفاؤل عنده، لبست صور التفاؤل القوي ، بل صور التفاؤل الابله ، او المتبale ، القائم على الخداع والتصويه الباطل . وقد حقق له هذا في الشعر شيتين: أولاً ساعده على الاستمرار في الشعر بمون من الجدوة العاطفية، فأبو ماضي ، لم ينتقل فجأة من سيطرة الرؤى إلى سيطرة الواقع ، ولم تفقد الأشياء شكلها الساحر في نظره، ولو فعل ذلك ، لكت، فيما نعتقد . وثانياً: في ساعات اليقظة العقلية ، وعندما كانت تنزاح هذه الغشاوة الرقيقة التي تغلف الأشياء ، كان أبو ماضي يحسّ بالهوة التي تفصل بينه وبين الحقائق ، فإذا به تأثر على التخدير منكر للوم، ومن هذا الموقف نشأ شعر غزير عبق؛ في مثل تلك اللحظات كان يقول :^٣

كل نجم لا اعتداء به	لا أبالي لاح أو غربا
كل نهر لا ارتواء به	لا أبالي سال أو نضبا
استقي الصباء ان حضرت	ثم صف لي الكاس والحبا
ليس يرويني مقالك لي	انها العقيان منسكبا
ان صدقاً لا احسن به	هو صدق يشبه الكذبا

١ قصيدة «فلسفة الحياة» - ديوان ابي ماضي الاول ص ١٠ .

٢ قصيدة «فلسفة الحياة» - ديوان ابي ماضي الاول ص ١١ .

٣ قصيدة «برذني يا سحب» - الجداول ١٥ .

وفي تلك اللحظات نفسها كان يقول للعليقة ١:

ان عوداً فيه ماء	ليس عوداً لاحتطاب
أنا في فجر حياتي	أنا في فجر شبائي
الموى ملء فؤادي	والصبا ملء إلهائي

* * *

لم ازل استشرف الحسن ولو تحت نقاب
ما بنفسي خشية الموت ولا منه ارتباب

وفي تلك اللحظات كان يسخر من الرؤى والأوهام ، ولكنه لم يفقد الحنين إليها ، ولم تكن سخريته منها لتصرفه عنها . فالكشف إذن عن طبيعة التفاؤل عنده ، يرينا حقيقة الصلة بينه وبين الواقع ، وهي صلة ظلت في أكثر حالاتها قائمة على التجميل والتزيين . وقد تقوى هذا الميل عنده بعد اتصاله بالرابطة القلمية لأنه عثر في صور الغاب على نبع ثرى من التوبة ، فأصبح كل حديث له عن الواقع الإنساني مشوباً بصور الطبيعة في مثالياتها ، وإذن فإن اتصال أبي ماضي بالرابطة لم يكن خيراً كله ، ولا كان القديم شراً كله ، ولكن عهد الرابطة ترك في شعره نحولاً واضحاً . ومن هذه الصلة تكيّف أبو ماضي في شعره وفلسفته إلى ما يمكن أن نسميه على وجه التعميم عهداً جديداً .

كان الشاعر في اتجاهه القديم غير واضح الشخصية ، وغير قويّ في نزعة الانسانية العامة . ولم تكن له طريقة شعرية مستقلة ، بل كانت طريقته تنسم أرواح الأقدمين وتتأثر بعمل أيديهم ولمسات أصابعهم . وكان الموضوع الذي يستأثر باهتمامه هو محاربة الأتراك وتمجيد انتصارات الحلفاء ، والتغني بمباهج بعض المظاهر الحضارية في الدنيا الجديدة . ومثل هذه الحوافز المؤقتة كانت

١ نصيدة « العليقة » - الجداول ٧٢ - ٧٣ .

عبرة الوضاعة والجمال ، وكان لا بدّ للشاعر بعد انحسار هذه الحوافز من أن يتحول إلى موضوع جديد ، او يجتو موضوعه القديم . بل ان استمراره في بعض الموضوعات أصبح مستحيلاً ، ونحن اليوم ننظر إلى مدائحه في « النبي » رسول الاستعمار ، وإلى تغنيه بانتصارات الحلفاء نظرة ساخرة ، ونتمه بقصر النظر ، بعد أن اتضحت أمور كانت خافية عنه . وكان إلى جانب هذه الموضوعات يزاول شيئاً من غزل مصطنع . ولا ننكر أن بعض البذور الفلسفية التي نمتها أبو ماضي فيما بعد ، كانت حاضرة لديه في عهده الأول ، ولكن التعبير عنها لم يكن قد اتخذ شكلاً مميزاً متفرداً . نعم انه كان تعبيراً قوياً منشئاً بأصول الجزالة - في الغالب - ولكن أبا ماضي حاول أن يتحلل منه بعد اتصاله بالرابطة . حاول أن يحلّ التعبير الجزيئي إلى التعبير الكلّي ، أي إلى القصيدة في كيانه العام . وهو في هذا مفارق لرفاقه ، مثل ندره ورشيد وجبران ، فإن الركائز التي تسم أساليبهم ، تدل على تقصير أصلي في احكام اللغة . وقد انتقد أبو ماضي بشدة ، في بعض ما أرسله من تعبيرات خالف فيها مناحي النحو ، ولكنها - في نظرنا - اهون نقد يوجه إلى شاعر أصيل . ففي التخريجات متنسح ، وليس الجواز خطأ وإن خالف به المتكلم ما تعارف عليه الناس أو ما ألفوه . بل قل ان هذه سمة للرومانطيقية في كل عصر . فإن صلابة الاسلوب ونماسكه الشديد ودقته المتناهية لا تتشئ مع صدق الانبثاق العاطفي ، الذي ينفجر بطريقة تلقائية . وقد استطاع رفاق ابى ماضي أن يقنعوه بثورتهم على الألفاظ فاقتدى بهم في الثورة ، وإن كانت القوة التي نشأ عليها لم تقارقه ، فوقف من حيث العبارة وسطاً بينهم وبين المتشددين ، وكان بهذا نفسه أقرب إلى نفوس القراء والمتأدبين في العالم العربي . ومن اجل هذه الظاهرة ، حكينا بأن القديم في شعره لم يكن شراً كله .

أما الجديد ، فكان خيراً في أكثره ، وهذا هو الذي يحوم حوله الدارسون أو المتذوقون للشعر ويولونه العناية ، وعلى أساسه يقدمون الشاعر ويجهرون بتفضيله ويميزونه بالسبق. فأبو ماضي الشاعر المجدد لا يملك أكثر من خمسين قصيدة يرددها الناس ، ويتصايح النقاد من حولها بالاعجاب. وهي حقيقة أن تقدمه ، بل أننا نرى أنه لو منح بعضها شاعر آخر ، لجعل منه شاعراً مقدماً. ولو بحث عن هذا العدد ، في تنوعه ومستواه ، عند أي شاعر آخر نجده وتدين بتفضيله ، لما وجدت كل ذلك مجتمعاً لديه . وفي هذا القسم نستطيع أن نتلمس شاعرية أبي ماضي ، ومميزاته التي كفلت لشعره قوة التأثير . وقد نجح أب ماضي أكثر هذه المميزات ، حينما حاول النقاد أن يثبتوها ، لأن بعضهم يدرس أب ماضي من خلال الموضوع ، وتبهره القوة الفلسفية أو النظام الفكري الذي يتصل بشعره . والبعض الآخر تصدمه قلة اكتراث أبي ماضي بالعبارة ، كما ان فريقاً ثالثاً ما يزال ينظر إلى القصيدة بيتاً بيتاً فيحلل موقع لفظة هنا ولفظة هناك ، ويأخذ على الشاعر ان الجرس هنا نابٍ ، وأنه هناك خافت. او ان هذه الكلمة خارجة على أصول النحو ، وتلك عبارة من صياغة الأقدمين ، أصبحت بمحوجة لكثرة ما لاكتها الالسن . وهناك نقاد آخر ، يتحدثون عن حسنات أبي ماضي ، بالتعرض لسيئات غيره . وأخطر هؤلاء جميعاً من يرون في تلك النغمات الحزينة صورة للجدة عند الشاعر ، مأخوذين بسحر التيار الرومانطيقي ، الذي تركته مدرسة المهجر وراءها في الشعر العربي ، ظانين ان هذه الرومانطيقية التي تغمر حياتنا في الموسيقى والأغاني والشعر وطريقة مواجهة الحياة ، هي التي تميز أب ماضي وتقرّده . وليس من استباق النتائج في هذا المقام ان نقول : إن تلامذة أبي ماضي - وهم كثير - لم يستطيعوا ان يتصوروه إلا من خلال هذا الاطار الرومانطيقي ، ذلك لان هذا اللون العاطفي ، من الممكن ان يكون شركة بين شعراء جيل واحد . فاما المميزات الصحيحة فهي التي تفرد واحداً من الشعراء عن الآخرين ، وتفرقه عن شاعر آخر ، ولو كان الاثنان من

مدرسة واحدة . وعند كل هذه الفئات من الناقدين ، قد نجد آراء صائبة ، ولكننا نراها آراء جزئية لا نفسّر لنا طبيعة الموقف الذي يقفه هذا الشاعر في تاريخ الشعر المعاصر .

وسنحاول ان نتحدث عن ما نراه له من مميزات ، دون ان ندعي الشمول أو الوقوع على القول الفصل ، وسيظل حديثنا هذا صيحة فارغة عند من ينظرون إلى البيت السائر والمثل الشroud ، ويصفقون اعجاباً كلما بلغوا بيتاً يهزم أو صورة تشخص لها أبصارهم . فالنارقون في حلاوة الجرس ولذاذة الغنائية الرفراقة ، بعيدون عن أن يروا في أبي ماضي شاعراً جديراً بالاعجاب والتقدير - لا بدّ لنا إذن، من ان نتوجّه إلى الذين لا يرون الشعر لذّة موقنة وإنما يرونه فتناً تعبيرياً ينقل حقائق الحياة وأحوال النفس الإنسانية على نحو خاص يبرز شخصية صاحبه . فشعر أبي ماضي نقطة التقاء للمؤثرات الشرقية والغربية . ويكاد فعل هذه المؤثرات يكون متعادلاً لا يطفئ واحد منه على الثاني ، وشعره أيضاً فاتحة لما يمكن ان نسميه شعراً حديثاً في النهضة الأدبية . ومن الغريب أن الشعر الذي جاء من بعده حاملاً هذا الاسم ، قد تعثر كثيراً وارطمم بصخرة القديم ارتطاماً شديداً فلم يثبت لها ، وإذا كان شعر أبي ماضي فاتحة « الشعر الحديث » ، فليس معنى هذا ان فيه ضعف البداية وتردها ، بل يكاد يكون أقوى مظهر في الشعر الحديث كله حتى اليوم .

ومن المؤكد ان أول أثر أحدثه فيه اتصاله بالرابطة، ظهر في نحوّه بالقصيدة من هيكل صناعي مجرّد، إلى قوّة عضوية نامية . فأصبحت القصيدة لديه كلاً كاملاً ذا طول معيّن ووحدة واحدة وحياة متدرجة نامية. صحيح ان هذه الوحدة كثيراً ما تبدو رومانطيقية في مادتها وفلسفتها ، ولكنها على أيّ حال خطوة جديدة في الشعر العربي، جديدة لا لأنها معدومة النظير قبل أبي ماضي، ولكن لأن الشاعر اعترف بها قاعدة للشعر، فأصبحت أجزاء قصيدته تابعة لجذعها الكبير، الذي يتجه اتجاهاً طبعياً في نموه ، ولم تعد القصيدة اجزاء مؤلفة على نحو من

الترتيب والنظام. وقد مثلنا لهذه الناحية فيما سبق بقصيدة « تعالي » و « المساء » و « العليقة » ، ويستطيع الدارس ان يجد هذا النمو العضوي في قصائد أخرى مثل « الدمعة الحرساء » و « القصيدة الأزلية » ، و « العنقاء » وكثير غيرها . بل لعل أكبر ميزة لأبي ماضي ، بعد انصرافه عن دور التقليد ، انما تتمثل في هذا الاتجاه الذي اختاره للشعر . ولذلك لم يقيد ابو ماضي نفسه بالشكل ، وتهاون بعض الشيء في ما كان يحرص عليه من جزالة ، وترك قوة الخلق هي صاحبة السيطرة على منعى القصيدة وهيكلها الخارجي . ولم يكن ثأراً على طبيعة القصيدة العربية في شعره ، كما يفعل المجددون اليوم ، بل ذهب مع مقتضيات القصيدة نفسها ، وهذا اسلم نتائج . فقد تتطلب القصيدة منه تنوعاً في الوزن أو ترديداً أو تغييراً في القافية ؛ وللقصيدة ذلك ، ان كان لا يتعارض مع غوها وتدرجها ، او يساعد عليهما . وقد يكون انبثاق القصيدة في شكلها القديم ، رقيق التعبير لا يحتاج تغييراً في النغمات ، ومن حق القصيدة ان تنجيء كذلك ، دون افتعال لجدة الشكل .

وقد استطاع ابو ماضي أن يثبت لنا ، ان الثورة على الشكل وحده ليست ثورة حقيقية ، وان العيب ليس في طبيعة القصيدة العربية ، بل في نوع الانفعال ودرجته وقدرته على لمّ التجارب وجمعها جمعاً جديداً . وفي قصيدة « العنقاء » ، وهي قصيدة على بحر واحد فخم ، برهن الشاعر على أنه قادر على إخراج أقدم النظرات إخراجاً جديداً دون أن يلجأ إلى شيء من التنويع والتلوين . فالموضوع في القصيدة قديم جداً ، وهو البحث عن السعادة ، ولكن الشاعر وهبه من تعبيره جدة جذابة وصور قلقة وسعيه تصويراً دقيقاً متدرجاً نامياً متحركاً . ولنلاحظ قبل كل شيء ، أنه لم يتحدث عن السعادة كما فعل الشعراء القدماء ، ولم يخاطب السعادة على طريقة المناجاة ، وإنما رسم صورة لحركته واندفاعه وتراجعه في البحث عنها . ولنعرض القصيدة عرضاً سريعاً لنستخلص منها الصورة العامة :

جعل الشاعر أولاً مظاهر الطبيعة الكبرى مجالاً لبحثه وتفتيشه :

فقتت جيب الفجر عنها والدجى ومددت حتى للكواكب إصبعي
فإذ هما متحبران كلاهما في عاشق متحير منضع
وإذا النجوم لعلها أو جهلها مترجرات في الفضاء الأوسع
رقصت أشعتها على سطح الدجى وعلى رجاء في غير مشعشع
والبحر كم ساءلته فتضاحكت أمواجه من صوتي المنقطع
فرجعت مرتعش الحواطر والمنى كهمامة محمولة في زعزع
وكان أشباح الدهور تألّبت في الشطّ قضعك كلتها من مرجعي

وفي الصور والألفاظ ينقل إلينا الشاعر صورة للقلق الذي استحوذ على نفسه ، ومدى الحزن الذي شعر به من خيبته ومن سخرية الطبيعة بغاياته ، ثم تدرّج بعد ذلك إلى مظاهر الغنى ، كالقصور ، بعد أن يئس من العثور على السعادة في الطبيعة ، فلما أخفق في هذا نصحه أن يتزهد فان الزهد هو الذي يحققها :

فوأدت أفراحي وطلقت المنى ونسخت آيات الهوى من أضلعي
وحطمت أقداحي ولما أرتوي وعففت عن زادي ولما أشبع
وحسبني أدنو إليها مسرعاً فوجدت أنني قد دنوت لمصرعي

وفي هذا الزهد رأى نفسه في صورتين ، قد قتلت فيها الحياة أو انعكست :

فكأنني البستان جرّد نفسه من زهره المتنوع المتضوّع
ليحسّ نور الشمس في ذراته ويقابل النسمات غير مقتنع
فمضى عليه من الحريف سراق كالليل خيم في المكان البلقع
وكانني العصفور عرّى جسده من ريشه المتناسق المتلصق
ليخفّ محمله فخره إلى الثرى وسطا عليه النمل غير مروّع

حتى إذا انتهى سعيه في مظاهر البقطة ، حسب أنها قد تكون وليدة
الأحلام :

لما حلمت بها حلمت بزهرة لا تُجتنى وبنجمة لم تطلع
ثم انتبهت فلم أجد في مخدعي إلا ضلالي والفراش ومخدعي
من كان يشرب من جداول وهمه قطع الحياة بغلة لم تنفع

وبقي له أمل أن يراها في مرور الزمان ، فإذا كانت الأمكنة والأحوال
قد خانتها ، فربما كانت دورة العام قادرة على تحقيق أمله ، ولكنها لم تظهر :

حتى إذا نشر القنوط ضبابه فوق غيبي وغيب ماضي
وتقطعت أراس آمالي بها وهي التي من قبل لم تنقطع
عصر الأسمى روي فالت آدمعاً فلمحتها ولمستها في أدمعي
وعلمت حين العلم لا يجدي الفنى أن التي ضيعتها كانت معي

هذا عرض يساعد القارئ على تصور القصيدة . وبعد ذلك لتأمل كيف
تتدرج القصيدة في نمو واضح على دورات : دورة السعي الإيجابي والتفتيش
والحيوية المتحمسة مع شيء من القلق والارتعاش . ومن أجل هذا صور
الشاعر كل شيء في الطبيعة مرتعشاً : النجوم مترجرات - الأشعة تراقص -
الصوت منقطع - الأمواج تتضاحك - الحواطر مرتعشة - كعمامة محمولة في
زعزاع - أشباح الدهور تراقص في الشط ... ثم تليها دورة سلبية من التزهّد
ونبذ كل المظاهر المتصلة بالحيوية ، وانعكاس للثورة من حيوية خارج النفس ،
إلى ثورة على ما يتعلق بالذات : وأد الفرح - طلق المني - نسخ آيات الهوى -
حطم الأقداح - عف عن الزاد وأحسن نفسه في صورتين : أولاً ، كأنه بستان
مجرد خيم عليه الحريف ، وثانياً كأنه عصفور نزع ريشه ليخف بحمله فهو
إلى الأرض وتجمع عليه النمل .

على ان الدورة الأولى والثانية تمثلان نوعاً من الجهد ، وإحداهما تتجه إلى خارج النفس ، والأخرى تتجه إلى داخلها. الأولى سعي والثانية انكار للسعي. فإذا جاءت الدورة الثالثة ، وجدنا إمعاناً في السليّة وتقليصاً من عالم اليقظة إلى عالم الحلم ، نبذاً لكلّ جهد أبياً كان نوعه . ولكن هذه الحال عابرة لا تدوم . فنعود اليقظة وليس فيها قلق فعّال نحو الخارج ، ولا قلق محطّم لما في الداخل ، بل فيها ترقّب وتطلّع من الكوّة - كوّة الحياة - إلى شريط متسلسل من الزمن: الصيف - الخريف - الربيع... لا ، كلّ هذه لم تظهر شيئاً ، وكانت نهاية اليأس ضعفاً أثّر الدموع ، وفي هذه الحال من اعتصار النفس استكشف الشاعر انه أبعد كثيراً في البحث عما كان يحمله في نفسه . فالسعادة ليست في الخارج ، وإنما هي في النفس الإنسانية . وتراجعت الإصبع التي كانت ممدودة إلى النجوم لتلمس السعادة في الروح التي اعتصرت دموعاً . وبين هذا الامتداد المنطلي ، والتقلّص المتراجع ، تدرجت القصيدة في أربع دورات . وساعد التصوير على نقل هذه الحركة النفسية ، واستغلت الشاعر على نحو لا يعتمد في قصائده الأخرى . وبكفي ان نقارن بين صورة الذي يمدّ إصبعه للنجوم ، لتصور الطموح ، وبين صورة الطائر الذي سقط ريشه وتجمّع عليه النسل ، لتدرك مدى الانكماش في هذا الموقف .

الموضوع قديم جداً . والفكرة التي تمثل الحقيقة الشعرية هنا ، وهي أن السعادة في داخل النفس لا في خارجها ، قديمة أيضاً قدم التصوّف . ولكن الجديد هو الموقف الشعري الممتدّ ، من القلق والسعي الإيجابي ، والظمأ الحقيقي الذي يجتّل إليك ان الشاعر قام حقاً بهذا الذي صوّره في سبيل البلوغ إلى السعادة . هذه الرقدة العاطفية ، هذا الاندفاع في نعمات الألفاظ ، هذه الصور ، هذا الانسجام بين الألفاظ والحالة النفسية في تقلّبها ، مما يجعل الموضوع القديم ، والفكرة القديمة موصولين بانفسنا حتى حين ننكر على الشاعر رأيه وفلسفته .

كان من الممكن مثلاً ، أن يكون الشاعر أكثر جدة في نقل هذا القديم .
 كان يمكنه أن يعود من البقطة الأخيرة ، لا إلى ترقب الزمان ، لا إلى وقفة
 المبلس الذي يستنزل السعادة في استرحام ذليل ، لا إلى وقفة المشاهد المتبلد
 الذي سيخضع بعد قليل للقنوط ؛ بل الى الجهاد من جديد ، دون بحث عن
 السعادة ، لأنها فكرة وهية اسقته بوهيها ، وأن يسعد بأنه عرف الحقيقة
 ونخلص من مراوغة تلك « العنقاء » ، التي لا وجود لها إلأ في وهمه . غير اننا
 لا نطلب منه ، وهو الناشئ في أحضان الفلسفة المثالية ، أن يصل إلى غير ما
 وصل إليه . وهنا يمكننا أن نسأل : هل كان في مقدور الشاعر أن يستهل
 تطلعه إلى السعادة بالترقب ، وأن يتدرج من تلك الحال الى البحث والسمي
 الإيجابي ، وبذلك يحقق للقصيدة نمواً صاعداً لا نمواً زاوياً ؟ والجواب على هذا
 بالنفي ، لأن البحث عن السعادة في الخارج ، بعد التروصد والتأمل ، يحمل في
 ذاته اخفاقاً أكبر وبأساً أشد . والشئ الطبيعي ان يندفع الإنسان بمخاوف
 داخلية ليفتش عن هذا السر في جوانب الكون . ولذلك نرى ان تدرج
 القصيدة عند الشاعر كان طبيعياً ، أما النهاية التي بلغها فقد يختلف الناس في
 تقديرها ، لأن البحث عن السعادة بهذا الاندفاع المتراجع ، إنما يبتدىء من
 نقطة الجهل بالذات ، إلى مرحلة تعرفها واستكشافها ، فهو يبدأ بالفردية وينتهي
 الى الفردية . وقد قلنا من قبل إن أبا ماضي قد يكون رومانطيقياً ، وقد
 يكون سلبياً ، فهذا ما لا نود أن نقف عنده ، وإنما الذي نغنيه ، ان
 الانسجام بين الشكل والمضمون في قصيدته يحقق وحدة عضوية ، وان هذه
 الطريقة قد نقلت القصيدة العربية - فيما نرى - الى طور حديث . ونحسب
 اننا قد اولينا هذه الظاهرة شيئاً من الالتفات في الفصول السابقة ، وقد تناولها
 عرضاً في قصائد أخرى تمر بنا في سياق هذا الفصل .

وإذا كان أبو ماضي يطالع القارىء بحيرة لم يألّفها في تقدير هذا النمو
 العضوي ، او بفلسفة غريبة عنه تضع الغاب في مقام مثالي ، فإنه يقترب كثيراً

من نفسية ذلك القارئ. حين يتقصص شخصية الأمة العربية ، فيما يشغلها من فلسفة ، ويمثل روحها الفلسفي تمثلاً دقيقاً ، ويجيب نظراتها في الكون ، فيتجاوب معها تجاوباً عميقاً . فهو في قصيدة العنقاء يتحدثها عن السعادة ، ذلك الأكسير الذي كان مداراً لآمالها وافكارها على مدى عصور طويلة . ويبعد عليها صوراً من تلك النظرة الزهدية التي تنظم مفهوماتها الاجتماعية حول الغنى والفقر ، ويفني جهده في البحث عن الحقيقة كما أفنت هي جهدها ، ويمعن في تصوير مشكلة الموت ويربط بين الحياة وفكرة القدر ، ويفسر لها في «الاسطورة الأزلية» حكمة الغيب الذي تحاول ان تثور عليه أحياناً. وهو لا يمعن كثيراً في تقمص الروح المسيحية ، والدعوة إلى المحبة كما أمعن جبران ونعيمه ، وبهذا يظل أقرب منهما إلى تمثيل الأمة العربية في روحها الفلسفي ، وفي نظراتها الاجتماعية .

خذ قصيدة «الطين» مثلاً ، وهذا لا دخل له بتقديرها من ناحية فنية ، نجد كثيراً من الناس في المجتمع العربي يحسّ بينه وبينها تجاوباً عميقاً . وما ذلك إلا لأنها خلاصة للفلسفة الزهدية عند المسلمين والمسيحيين - في هذا المجتمع - طوال عصور متعاقبة . ففي سطورها تتجسد هذه الفلسفة بطريقة مباشرة ضعيفة الاتجاه ، ولكنها على أي حال فلسفة تعجب هذه البيئة ، وتعلق بنفوس أهلها . وقد حاول أبو ماضي ان يعطي هذه الفلسفة لوناً جديداً حين لمس فكرة الزهد من زاوية الطبيعة وقرأ بعجز الإنسان أمامها واستخلص من هذه المعاني فكرة المساواة بين الناس . وقد يكون المقياس الذي اتخذهُ أبو ماضي جديداً ، ولكنه إلى ذلك ، حقيقة جميلة في نظر الشرقيين . تضاف إلى الحقائق الأخرى التي كان الزهاد يحاربون بها العُجب والحيلاء والفوارق الاجتماعية عامة. فالقصيدة إذن تقوم على نواة قديمة وعلى وضع جديد لها يتشتمل في قوله:

ألك القصر دونه الحرس الشاكي ومن حوله الجدار المشيد

فامنع الليل ان يمدّ رواقاً فوقه والضباب ان يتلبّد
وانظر النور كيف يدخل لا يطلب إذناً فما له ليس يطرد
الك الروضة الجميلة فيها السماء والطير والأزاهر والتد
فأزجر الريح ان تهز وتلوي شجر الروض إنه يتأوّد
الك النهر إنه للنسيم الرطب دربٌ وللعصافير مورد

فإذا عرفنا ان أبا ماضي يتمثل بهذه النظرة روحاً سارية في امته ، ويز
أوتارها بحركة يعرف مدى تأثيرها في النفوس ، لم نعجب بعد ذلك لاخياره
هذا الموضوع أو طريقة عرضه له .

ومن هذا الفهم للموقف الجماعي الذي يمثله ابو ماضي ، ندرك قصر النظر
في النقد الذي ثار أخيراً حول القصيدة - قصيدة الطين - وان أبا ماضي
استقى معانيها من شاعر بدويّ اسمه علي الرميثي . فكللا الشاعرين ، حتى ولو
اتفقا في اللفظ ، انما يعبر عن روح فلسفية عميقة في نظرة امته إلى العلاقات
الاجتماعية بين الناس . والحق ان بعض مظاهر التشابه بين الشاعر البدوي وأبي
ماضي ، يثير الانتباه ، ولكنّ هذا يجب ألا يصرفنا عن تبيين التوجيه الذي
يعالج به أبو ماضي المعاني القديمة ، ونظراته المفلسفة القائمة على عجز الانسان امام
الطبيعة مما نجده عند الشاعر البدوي باهتاً ، والعلاقات فيه غير واضحة .

غير أن أبا ماضي قد يصدم روح امته بفلسفته النسبية التي ينظر من خلالها
إلى الالوهية والزمن والسماء . وقد يصدم الانتقاء بالطريقة التي يظهر بها الله
متحدثاً أو ضاحكاً أو مشاركاً الناس في عواطفهم . ولكن الذين ينظرون
إلى الجانب الاول من فلسفته يحسّون بتجاوب غير واعٍ بينهم وبينه ، ولا
يلبث الجانب الثاني من تلك الفلسفة ان يؤخذ بروح التسامح ، وبعد نوعاً من
التعبير الشعري ، وخاصة حين يقبل الناس على شعره ، فيرون فيه صورة
مشرقية تنقص - لا روحهم الفلسفيّ فحسب - بل حكمتهم العامة ، في ثوب

شعري جميل ، ويجدون ان ما يجول بخواطرهم من أمثال يتردد صدها في شعره . فلدتهم في (الفولكلور) ذخيرة وافرة من الحكمة التي تقال على ألسنة الحيوانات ، فاذا وجدوا أبا ماضي يذوّب حكمتهم المركزة في صور شعرية كاملة ، شعروا بالارتياح . ومعنى هذا كله ان أبا ماضي قد تقمص أيضاً النفسية المشرقية التي ترتاح إلى الحكمة وما فيها من عبرة ، وافتنّ في التعبير عنها في كثير من قصائده ، مثل : « الضفادع والنجوم » - « الغراب » - « الابريق » - « التينة الحبقاء » - « الحجر الصغير » - « ابن الليل » - « الغدير الطموح » . وفي كل قصيدة من هذه القصائد تحليل لعبرة من العبر . وإذا تقمص شاعر روح أمته ، في فلسفتها أولاً ، وفي طريقة معالجتها لاحوال الحياة ثانياً ، وفي التعبير عن مقاييسها الخلقية بعد ذلك ، فهذا دليل على مدى مشاركتها هي في شعره ، وانفعالها به ، وتأثرها بما يقول .

وهذا الشعر القائم على العبرة بعد أبو ماضي عن الرمزية الابدائية التي كانت تقترب منها مدرسة المهجر على يد جبران ، على انه لم يشذ كثيراً عن اتجاه مشابه عند جبران نفسه في بعض اقاصيصه وأمثاله . وكلاهما قد لَوّن التعليمة بلون جذّاب ، واحتمل حتى يجعلها مقبولة بوضعها في شكل فني . غير ان أبا ماضي لم يسلم من هذه التعليمة القائمة على التقرير المحض في بعض قصائده ، وخاصة في بعض مواقفه الاجتماعية من مشكلة العُجب والغنى والدعوة إلى الطيبة وحش على التفاؤل ، ففي تلك المواقف تجده يتخذ هيئة الواعظ لا هيئة الفنان .

والحق ان أبا ماضي بهذه القصائد القائمة على العبرة ، وقصائد اخرى في مقدمتها « الشاعر والمملك الجائر » و « القصة الأثرية » ، اوجد في الشعر العربي المعاصر ، ثلاثة عناصر كان يفتقدها بانحطاط القصيدة مع انحطاط الحياة الأدبية عامة .

أما العنصر الأول ، فهو العودة إلى المعين الحقيقي للشعر - أي الأسطورة -

التي تقلصت في الشعر العربي لانتعاله طابع الغنائية الذاتية على مدى عصور طويلة . وأبو ماضي لا يستعير الاسطورة من الواقع الشعبي فحسب ، بل يخلق اسطورة ملائمة يحاكي بها ما تستغيه أمتة من أساطير . ولهذا اوجد ناذج اسطورية في قصائد «التينة الحماة» و «ابن الليل» و «الحجر الصغير» و «الضفادع والنجوم» وأشباهاها . واتجاهه هذا يدل على فهم دقيق لنفسية الجماعة التي يكتب لها شعره . وقد اخفق مَنْ جاؤوا بعد أبي ماضي في استعارة الاسطورة الغريبة ، وظلت اشعارهم غريبة على الواقع الشرقي ، ينفر منها أو يصعب عليه تذوقها . إلا ان أبا ماضي تحدث إلى الناس بالرمز الجماعي الذي يحسونه ، فصور لهم طابع حياتهم في لون من القصص بألفونه ويجبونه ، وجعل من تلك القصائد صوراً لا تسمى ، لأنها لم تكن اضافة تافهة للتراث الشعبي ، بل كانت تمثيلاً صحيحاً لنفسية الجماعة . وفي هذه القصائد ابرز آراءه الاجتماعية والفلسفية أحياناً . وقد كان المعين الاسطوري الذي يستند منه شعره واسعاً لو شاء ان يعين في استغلاله ، ولكنه اكتفى منه بما يحقق له وضوح أفكاره وتوضيح عواطفه ، فلم يقبل على كل الاساطير ، كالاسطورة الشعبية التي نجدتها مبثوثة في الف ليلة وليلة ، والاسطورة المستمدة من الكتاب المقدس مثلاً ، وانما عمد الى الخلق في كثير من الأحيان معتدّاً عالم الحيوان والنبات في تصوراتهِ . ولو قارنناه بالباس أبي شبكة الذي حاول استغلال الاسطورة الدينية، لوضحت لنا الحدود التي اختارها أبو ماضي عامداً . والفرق بين الشاعرين واسع : أبو شبكة وجد في الاسطورة الدينية تحقيقاً لصورة الصراع الشهواني بين الاحياء، فلم تشغله الاسطورة بمقدار ما شغلت الارتهاسات الشهوانية ، التي يمكن ان يستخلصها منها . اما ابو ماضي فإن الاسطورة لديه تفسير لحقيقة اجتماعية كبيرة. «التينة الحماة» ، تفسير لاطار الأنانية وعدم التعاون ، و «الضفادع والنجوم» تفسير لفكرة الغرور والخداع النفسي . و «الحجر الصغير» تفسير لفكرة المشاركة الاجتماعية في ابسط الأشياء واتفها . وهكذا نستطيع ان

نفسر كل قصة من هذه القصص ونذكر ما ترمز اليه ، لأنها ليست رموزاً على الحقيقة ، بل حكاية للحال في ثوب من الكناية الشعبية الساذجة .
ولم تكن المزاوجة بين الاسطورة وفلسفة أبي ماضي امراً ممكناً في كل حين ، لأن خلق الاسطورة او تبنيها ليساً شيئاً سهلاً متيسراً . غير أن هذه المزاوجة هي نقطة الانطلاق في الطاقة الشعرية عنده ، وهذا الاتجاه يسوق في طريقه العنصرين الآخرين :

و اول هذين العنصرين ، قيام القصيدة على اصول قصصية ، لأن القصص يستطيع أن يترك للبذور الاسطورية فرصة النمو ، كما يستطيع أن يجنب أبا ماضي التقرير التعليمي ويحقق الوحدة العضوية النامية ، في سهولة ويسر . ومن ثمّ نحول كثير من قصائده إلى قصص ، مع أن النواة في كل واحدة منها ، فكرة او خاطر فلسفي . وإلى هذه الشجرة تنتسب قصائد : « الشاعر والملك الجائر » - « الاسطورة الازلية » - « الأشباح الثلاثة » - « هي » - « الناسكة » - « الدمعة الحرساء » - « الشاعر في السماء » - « الامة والشاعر » ، وغيرها ؛ ويكشف هذا الاتجاه عن غرام شديد بالشكل القصصي ، حتى ليكاد الشاعر يحيل الموضوعات الغنائية الخالصة إلى قصص ، كما فعل في قصيدة « الشاعر في السماء » التي صور فيها حنينه إلى وطنه . ويحيل الفكرة الفلسفية إلى قصة كما هي الحال في قصيدة « الناسكة » ، التي عبّر بها عن أن ما يأكله الإنسان ، ليس إلّا « اسلافه الأصفياء » . وقصة الأشباح الثلاثة ، هي قصة النمو الإنساني في أدوار الطفولة والشباب والشيخوخة ، وقصة « هي » ، تعبير عن أفضلية الأم على كل امرأة في الوجود . بل إن قصيدة مثل « العنقاء » ، لتقوم على هذا التصوير القصصي نفسه ؛ واستلان هذا الشكل لأبي ماضي في طوعية مدهشة ، وبه استحالت الأفكار الجافة إلى قصص مؤثرة ولبست الأمور المألوفة ثوب الجدّة والطرافة ؛ وانصهرت الفلسفة فإذا بها شعر جميل ، وأمدّها أبو ماضي بمجده العاطفية وجرأته واندفاعه في التعبير .

ويستثير أبو ماضي كل الأدوات التي تمعن على إخراج القصة ، فقد ينتحل التمجيد والمغالطة أحياناً لجعل القصة ألقاً جذّاباً : ذلك هو شأنه في قصيدة « يا شذاهن »^١ . يجلس هو وصديقه على شاطئ النهر وهو غارق في أحلامه ، وصديقه ينظر إلى النجوم فيتحدث عن جمالها ، أما هو فيحسّ أن ما يقوله صديقه يترجم عما في نفسه ، دون أن يكون الكلام منصرفاً إلى النجوم . وكلا الرجلين يلتقيان في حدود الألفاظ ، ويفترقان في المفهوم الذي ترمز إليه :

قال ما أجمل الكواكب ما أبهى سناها فقلت : ما أحلاها
قال لا شوق لا صباية لولاها فتمتت قائلاً لولاها
قال هل تشتهي الوصول إليها قلت اني لا اشتهي إلاها

.....

كان طرفي يجول في العالم الأعلى وروحي تجول في معناها
وجليسي يظنّ في الشبّ قصدي وأنا أحسب الجليس عنها

والحقيقة انه ليست هناك قصة بالمعنى الدقيق ، وإنما هناك شكل قصصي قائم على تصوير الاستغراق – استغراق الشاعر في ذكريات الحب – وصديقه يتحدث عن شيء آخر .

وقد يعتمد أبو ماضي في إخراج القصة الصغيرة على المفاجأة أو التشويق كما فعل في قصيدة « هي »^٢ فقد صوّر كيف اجتمع سراة القوم في بعض الدور ، وكيف شرب رب الدار نخب صاحبه ، ثم طلب إلى الآخرين ان يشربوا نخب حبيباتهم ، فامتلأوا إلا واحداً أبى ان يشرب او ينهض قائماً ، فضحك منه الحاضرون وقالوا له « هل لك حسناء نخبها » :

قال : أجل اشرب سرّ التي بالروح تقديني وأفديها

١ الجدول : ١٢٩ .

٢ الجدول : ٧٥ .

صورتها في القلب مطبوعة لا شيء حتى الموت يمحوها
لا تترضاني رياء ولا تلتمني كذباً وغويها

وأخذ في التعمية على القوم ، واستثار سخطهم حين فضلها على كل عادة
موجودة في الحفل :

فاجفلوا منه كمين حية نهاشة قد عز راقبها
وقالت الغادات افـ له قد شو المجلس تشوبا
لو ظل فيما بيننا صامتاً لم تسمع الآذان ميكروها
وقلقل الفتيان أسياهم فأوشكت تبدو حواشها
وتمتع الشادي بألحانه وماجت الدار بمن فيها

وعندما أثار الشاعر كل هذا الضجيج وأشاع القلق في النفوس ، وبلغ الترقب
أقصاه ، أخذ يكشف عن السر الخطير ، وجعل ذلك خاتمة لقصيدته :

فصاح رب الدار ياسيدي وصفنها لم لا تسميها
أنجمل باسم من تهوى
أحسناء بغير اسم
فأطرق غير مكترث
ونتم خاشعاً « أمي »

والقصيدة تعتمد على هذا التسلسل وعلى الاثارة ، ثم على الدورة المفاجئة
التي تنتهي بها ، ولولا هذه العناصر القصصية لما كان للقصيدة أي عمق او تأثير .
هل معنى ذلك أننا نطلب إلى الشاعر أن يحول الغنائية إلى قصص ؟ وأنه
ان فعل ذلك كان اقدر على التأثير ؟ لم تقل ذلك ولا نقوله ولكننا نتبين
العناصر الكبرى التي تميز أبا ماضي ؛ ولا مربة في ان شاعراً يحسن أن يتغنّى
حيناً وأن يقصّ حيناً آخر ، وأن يخلق الاسطورة حيناً ثالثاً دون أن يضعف

في واحدة من هذه النواحي ، إنما هو شاعر أغنى شاعرية من آخر لا يحسن إلا
الغنسي لنفسه . إن هذه المميزات التي نذكرها تدلنا على المدى الواسع الذي
يقطعه أبو ماضي في الشعر ، دون أن تصاب طاقته الشعرية بالارهاق أو الضعف
هنا أو هناك .

وهذا يستدعي النظر في العنصر الأخير من مميزات الكبري ، وهو مجلي
العناصر جميعاً - ذلك هو القدرة الدرامية التي يمتلكها . ان وقفنا أمام
قصيدة مثل « الكمنجة المحطمة » أو « تعالي » ، أو « زهرة اقمعان » ،
لتهدينا إلى شاعر غنائي يدور شعره حول ذاته في آلامها وأفراحها . فإذا
تدرجنا في قراءة شعره نحو قصائد أخرى مثل « التينة الحماة » و « ابن
الليل » و « الشاعر والمملك الجائر » ، وقفنا أمام قصائد تتحدث عن نفسها .
والشاعر يقف بعيداً ولا عمل له إلا مساعدة طفيفة لها على الحركة والتدرج .
وبينا نلصق في النوع الأول من القصائد المعنى الدقيق للعنصر التلقائي في العاطفة ،
نجد في الثاني اوضح مفهوم يتطلبه الكلاسيكيون من الشاعر ، وهو أن يترك
الاحداث تأخذ مجراها الطبيعي ، وأن يحرك الشخصيات ويدعها حرة بعد ذلك ،
فلا يتدخل فيها بنفسه إلا نادراً ، وعند الضرورة . تلك ميزة درامية لا غنائية ،
ولعلها من أشق الأمور على الشاعر الغنائي ، الذي ترسم ذاته على كل مظهر
وتلبس كل شخصية ، ويعسر عليه أن يتخلص منها وان يضعها بين يدي النظارة
بدلاً من أن تكون بين الممثلين . وهذا خصب من نوع فذ ، في شاعرية أبي
ماضي ، مكته من خلق شخصيات لا تمحي . فالتينة الحماة شخصية أو معلم
من معالم الشعر . وشخصية الشاعر والمملك الجائر أو الصراع بين القوة والفن في
سبيل الخلود ، ليست نبضات غنائية تفتت بعد حين . ومثل هذا الغنى في الطاقة
الشعرية ، مجموعاً الى القدرة على التمثل الجماعي لنفسية الأمة ، هو الذي يجعل
من أبي ماضي شاعراً كبيراً .

وتنفرد قصيدة عن أخرى بمقدار ما تستأثر به من هذه المميزات التي

وصفناها ، إلا ان أكثر القصائد جمعاً لهذه الميزات في طاقة متناسقة وعلى أنصاء متناسبة ، قصيدة طالما أشرنا إليها وهي « الشاعر والملك الجائر » . وربما لم تكن أعمق قصيدة في شعره ولا أشدها تأثيراً ، ولكنها ذروة شاعرة لأنها حافلة بعناصر كثيرة تكشف عن قدرته الفنية ، دون ان تتخلص من العيوب إجمالاً .

فهي في موضوعها نموذج كامل لموضوع ظلّ يلجّ على نفس أبي ماضي مدة طويلة من الزمن ، وهو : من هو الشاعر وما موقفه في الكون ، من هو حدّاً ورسماً ؟ ما علاقته بالمجتمع ؟ ما هي نظراته إلى نفسه ونظرة الناس له ؟ ما الذي يحققه في الحياة ؟ .

وفي إحدى القصائد المبكرة ، ذهب أبو ماضي يعرف الشاعر ، وكان أن أظهر عجزه عن تحديد ما لا يجد ، قال في قصيدة « الشاعر » :^١

قلت وصفت لنا الرحيق وكوبها	وصريها ومديرها والعاصرا
والحقل والفلاح ذيه سائراً	عند المساء يرى القطيع السائرا
ووقفت عند البحر يهدر موجه	فرجعت بالالفاظ بجرأ هادرا
صوّرت في القرطاس حتى الخطرا	فغلبتنا وسحرت حتى الساحرا
وأربتنا في كل قفري روضة	وأربتنا في كل روض طائرا
لكن إذا سأل امرؤ عنك امراً	ابصرت محتاراً يخاطب حائرا
من أنت يا هذا فقلت لها أنا	كالكهرباء أرى خفياً ظاهرا
قلت لعمرك زدت نفسي ضلّة	ما كان ضرك لو وصفت الشاعر

فوصف الشاعر بأنه إنسان متأمل يكاد ان يتنبأ بالشيء قبل وقوعه ، متشائم يرى في الروض شوكة ، لا يبالي بالناس فرحوا او حزنوا ، عقله مستيقظ كالنار يلتهم العواطف :

١ ديوان ايلى أبو ماضي - ص ٦ .

قالت أتعرف من وصفت فقلت من قالت وصفت الفيلسوف الكافرا
يا شاعر الدنيا وفيك حصافة ما كان ضررك لو وصفت الشاعر

فعاد يجدد المحاولة ، ووصفه بأنه معاصر للخمر ملول ، مشلول الإرادة
ميال للفكاهة يوشك ان يقهقه في الجنازة ويضحك في المغازة ، ولا يصغي للوم...
ورأت السائلة انه لم يصف إلا خليعاً ... وهكذا يمضي في محاولته دون أن
يصل إلى جواب حاسم ...

وقبل أعوام قليلة عاد أبو ماضي إلى الموضوع نفسه ، فاذا الشاعر لا يزال
في رأيه ، الإنسان الذي يخلق للناس عيوناً :^١

تبصر الحسن ونهواء حراكاً وسكوناً
وزماناً ومكاناً وشخصاً وشؤناً
فاستمر الحسن في الدنيا ودام الحبّ فينا

وان الشاعر لو لم يخلق :

عادت الأرض وهادأً شاحبات وحزونا
وسواقها سراباً هائزناً بالظامنين

فنظرته إلى الشاعر لا تزال كما كانت : إنه يخلق الروضة في القفر ، وينشر
الطير في الروضة . وفي قصيدة «العيان» يميز الشعراء عن سائر البشر ، ويميزهم
بانهم أبناء النور، بينما كل من عدام أرباب الطين، ويدافع عن الخيال وهياكل
الالهام ، ويرى ان كل عظيم يتنى لو كان شاعراً مسكيناً ، فان قوة البصيرة
في الشاعر تجعله وهو أعمى مثل ملتن والمعري وبشار ، يرى ما لا يرى
المبصرون .

١ من قصيدة مقدمة إل روح خليل مطران (من كتاب : ايليا ابو ماضي شاعر المهجر
الأكبر ، تحرير زهير ميرزا - ص ٣٧٣ - ٣٧٤) .

أما في قصة الشاعر والأمة^١ ، فقد صور أمة عزيزة مات ملكها العادل
الحازم ، وخلفه عليها ملك طائش الرأي ، فاحاطت به منها عصبه سوء ،
وجعلت تحسن له آثامه وتعتذر عن اخطائه فسقطت تلك الامه ، وفيها شاعر
مشهور :

كلما هزت يدها وترأ	هزّ من كل فؤاد وترّة
تعس الحظ وهل اتعس من	شاعر في امة محتضرة
يقرأ الناظر في مقلته	ثورة ظاهرة مستورة
ما يراه الناس إلا واقفاً	في مغاني قومه المندثرة
حائراً كالربيع في اطلالها	باكياً والسحب المنهجرة
ثم لما عبث اليأس به	مزق الطرس وشجّ المحبرة

وشكا اليه شيوخ امته حالهم وبكوا أمامه على الملك الراحل وقارنوا بينه
وبين خليفته الذي يقرب الحائن ويبعد الناصح فقال لهم الشاعر :

رحمة الله على أسلافكم	انهم كانوا تقاة برره
رحمة الله عليهم انهم	لم يكونوا امة منشطره
إن من تبكونه يا سادتي	كالذي تشكون فيكم بطره
إنما بأس الألى قد سلفوا	قتل النهمة فيه والشره
لو فعلتم فعل أجدادكم	ما قضى الظالم منكم وطره
مالك تشكون من محنتكم	رضم ألسنكم إن تشكره
كيف لا يبغي ويطنى آمر	يتقي أشجعكم أن ينظره
ما استحال المرء لئلاً إنتما	أمد الآجام صارت هرره
وإذا الليث هت أظفاره	انشب السّنور فيه ظفره

١ ديوان ايليا ابو ماضي - ص ٢٠ .

عرضنا هذه النماذج المتصلة بموضوع « الشاعر » عرضاً سريعاً لتعييننا على فهم قصيدة « الشاعر والملك الجائر » ؛ ومن الأمثلة المتقدمة نرى ان الشاعر ما يزال عند أبي ماضي مثالا رومانطيقياً ، متفرداً على بني البشر بعنصر الخيال ، وهو العنصر المقدس عند الرومانطيقين . غير ان شاعر أبي ماضي لا يعيش في برج العاجي بل بحسب بآلام أمته ، وهو مرجعها الذي يطب لأدوائها . ولكنه ما يزال سليباً بشع المعبرة ويمزق الطرس ويستسلم للأس ويبكي مع السحب المنهزمة ، على حال قومه . وأقوى خصائصه ليست هي مشاركته الاجتماعية لبني قومه ، بل قدرته على رؤية الجمال المستكن الذي يدق على نظر الناس العاديين او خلق الجمال في مواطن عادية منه .

فإذا انتقلنا من هذا الموقف إلى قصيدة « الشاعر والملك الجائر » ، وجدنا هذه السمات واضحة تمام الوضوح . فالشاعر رومانطقي لا يحفل بمظهره ، كساؤه حائل وحذاؤه قد أوشكت أن تغلت منه قدماءه . ومع هذا فهو اعرق ملكاً من الملك نفسه : الجيش يترنم بشعره والبحر له لأنه يخلق فيه حوراً ويعشق الحور ، والجبل يدين له ولا يدين للملك لأنه يدرك سر جماله ويرى صفوره راقصة ضاحكة . وقد قال أبو ماضي من قبل ، في قصيدة « العيان » : ان الملك او الوزير او القائد يود لو كان شاعراً مسكيناً ، أما في هذه القصيدة فقد عكس الوضع وقال : ان الشاعر لا يمكن أن يتمنى الملكية لأنه أعظم من كل ملك .

الا أن الشاعر في هذه القصيدة التي ندرسها ، شهم قوي القلب لا يحب ان أمام وعيد الملك ولا يهاب الموت . ويحق لنا أن نرى في موته معنى البطولة ، لأنه انف من النفاق والتلق وأبى أن يقول ما لا يعتقد ، ومات في سبيل ما يؤمن أنه حق . صحيح إنه لم يميت في سبيل حقيقة اجتماعية ، بل في سبيل مبدأ فني ، ولكن هذا لا يهم كثيراً ما دامت البطولة في سبيل المبدأ أمراً مشرفاً . والشاعر الذي غاب على أمته خنوعها وتبريرها لظلم الظالم في القصيدة

السابقة ، أضعف شأناً من هذا الشاعر الذي واجه الملك نفسه برأيه الصريح فيه ، وإن كان أكثر منه فهماً لعلاقته الصحيحة بالناس والمجتمع . بل إن الشاعر في هذه القصيدة - قصيدة الشاعر والملك الجائر - اسرف في الدفاع عن القصر والروض والغابات ، ونسي الدفاع عن الناس ، وتفسير هذا ان الملك في القصيدة افتخر بانه يملك القصر والروض والجيش والبحر والغابات والجبال والناس :

وليّ الناس وبؤس الناس مني والرفاه

فدافع الشاعر عن كل واحد من ذكرهم الملك ونقض دعواه في ملكية القصر والروض والجيش ، وما كاد يبلغ « الجبال » ، حتى فاض غضب الملك وأمر بضرب عنقه قبل أن يصل الى المدافعة عن « الناس » . وسواء اتعمد ابو ماضي أن يقتل الشاعر في القصة قبل أن يفتد دعوى الملك ملكية الناس ، أم لم يتعمد ، فواضح انه جرى مع الموضوع الذي يحبه حين اشبع القول في الدفاع عن الطبيعة ، واسرف في هذا واطال حتى لم يتروك فرصة للشاعر ، يتحدث فيها عن المجتمع . والحق ان غصبة الملك جاءت في حينها وان الناحية الروائية فيها صحيحة تتشبه مع نحو الاثارة التي اغضبت الملك . ومع هذا فما تزال قصيدة « الشاعر والملك الجائر » ذروة سامقة في هذا الموضوع ، لان الشاعر من قبل كان يجنب عن الوقفة في سبيل ما يراه حقاً ، وبكتفي باظهار عواطفه من بعيد . وصورة الشاعر في هذه القصيدة لا تختلف عن صورة الزاهد لا في المظهر ولا في الموقف . فالمظهر زهدي والموقف استعادة لاشباهه من مواقف الزهاد عند الخلفاء والامراء ، كمواقف الحسن البصري وعمرو بن عبيد وابن الساك ، مع اختلاف في النظرة الفلسفية ، واختلاف بين الخليفة والملك في الانابة إلى الحق والحلم وسعة الصدر .

والقصيدة من ناحية اخرى خلاصة لمفهوماته الرومانطيقية التي كان يدافع عنها قبل ان يكفر بالغاب ، فهو يردد فيها ان الله شاعر ، وتلك هي الفكرة

التي تقوم عليها قصيدة « انا وابني » ؛ وفي هذه القصيدة يقارن بين قوة الطبيعة
وكألها ، وعجز الانسان ونقصه ، ويتكلم على هذا المعنى ليثبت للملك عجزه :

ولقد نقلت لنملة ما تدعي	فتعجبت بما حكيت كثيراً
قالت صديقك ما يكون اقشعاً	ام ارقماً ام ضيقاً هيصوراً
ايحورك مثل العنكبوت بيوته	حوكاً ويبني كالنسور وكورا
هل يملأ الاغوار تبرأ كالضحى	ويرد كالغيث الموات نضيراً
ايلف كالليل الاباطح والربى	والمنزى المعمور والمهجوراً
فاجبتها كلاً ، فقالت ست	في غير خوف : كائناً مغروراً

وهذا هو الموقف نفسه الذي يقفه الفقير من الغني في قصيدة « الطين » ،
وهو وسيلة لاثبات التساوي عن طريق المشاركة في العجز ، وسبيل لتحطيم
الغرور . ولكنه في حال الملك الجائر ناقص التأثير ، لأنه لا يحاول ان يوظف
فيه الضمير الذي ينبهه الى قيمة العدالة ، وقد صرفه الهدف عن تلمس هذا
الاتجاه ، لأنه كان ينوي ان يضحى بالشاعر حتى يكفل له الخلود ، ولأنه
التزم بالرد على دعوى الملك ، فملكه لكل الأشياء التي عدّها .

ولسنا نحاسب الشاعر هنا لأنه هيا للدافع عن الحق موتاً بالسيف ، وأنه
أعطى الفرصة للملك وللجلاد « ذي الخلق السافل » لياخذوا من الحياة ما شاءوا .
لسنا نحاسبه على ذلك ، ولكننا نرى أنه أنهى القصة الحقيقية عند مقتل الشاعر ،
ثم تدخل بنفسه في توجيهها ، فاستعان بالموت للقضاء على الملك ، ودخول الموت
بطريقة متسلسلة الى قصر الملك ، رد القصة الى السرد وأفقدوها روعة الصراع
الذي تجلّس فيها ، في البدء .

وقد سلب أبو ماضي شاعره كل شيء ، حين سوتى بين موقف الطبيعة منه
ومن الملك - مات الشاعر :

فما غصّ في روضة طائر ولم ينطفئ في السما كوكب
ولا جزع الشجر الناضر ولا اكتأب الجدول المطرب

ومات الملك :

فلم يبدّ حزناً عليه الجبل ولا ذوى في الروض أملود

كل هذا صحيح ، ولكن ...

ولكن القصيدة تحمل صورة رومانطيقية في أكثر أجزائها ، فلم اختار أبو ماضي ان يكون واقعياً جداً في هذا الموقف؛ إن الطبيعة في نظر الرومانطقي لا بدّ من ان تحزن على الشاعر ابنها الحبيب ، وعابدها المتبهّد المخلص ، وحامل رسالتها في الكون، فهي نصيبه دون عالم الناس . وإذا اختار أبو ماضي هذا التهوين من شأن الانسان ، فقد كان الأجدر به ان يخطّ لقصيدته منهجاً واقعياً في جميع أجزائها . أما ان يترك إنساناً يتجاوب بعواطفه مع الجبال والبحار، وتتجاوب هي معه ويتحدث هو إلى النملة، وتحدث هي إليه حديثاً جميلاً ، ثم يفقد هذه الأشياء عواطفها نحوه حين يموت فشيء لا يلتئم مع سياق القصيدة ورومانطقيتها الوجدانية . وليس يعتذر عن هذا الخطأ ان يقال إن الشاعر يريد أن يصوّر قوة الموت وجبروته ، وتساوي الناس أمامه ، فهذا موضوع مبتذل ، والتجديد فيه شاقّ، وليس هو الموضوع الأساسي للقصيدة، بل هذا خطأ آخر وقع فيه الشاعر ، الذي كان حائر النفس مسلوب الخاطر أمام الموت ، فانزلق الموضوع من يده نحو الموت وسقوطه وجبروته . وهذا التحول بالموضوع جرّ وراءه أخطاء أخرى ، منها : أنه هوّن من شأن الخلود الذي أحرزه الشاعر ، ومنها انه بسط سيطرة الموت على الطبيعة ، على الغاب، على الصلح والطارح دون تمييز ، فأفقد الإنسان ثقته في كفافه ، وأفقده ثقته في الطبيعة وكألاها .

وعلى الرغم من هذه الاخطاء ، فان القصيدة ما تزال تحتفظ بميزات واضحة
أبينها تنوع النغمات حسب المواقف النفسية . ولم يكثر الشاعر من التنوع في
النغمات ، في قصيدة ما ، كما أكثر في هذه القصيدة ، كأنه كان يكتب رواية
لا قصيدة .

والموجة الأولى من تلك النغمات تنقل صورة الدعوى التي تنطوي عليها
نفسية الملك في سرعة متعاطفة ، وتصور الأوامر الصارمة التي يصدرها .
ويتناول الشاعر هذه النغمة باندعاش ، ثم ينتقل مع ازدياد الثقة في نفسه ، ولا
تزال النغمة مشوبة باضطراب حتى إذا استرسل الشاعر اتسعت الثقة وعمقت في
آخر الموجة الثانية ، وامتألفه بالكلمات القوية والسخرية العميقة ، واندفع
اندفاعاً تتجاوب به جوانب المكان :

قالت صديقك ما يكون أقشعاً - أم أرقماً - أم ضيقاً - هيصورا
أجوك مثل العنكبوت بيوتـه - حوكاً - ويبني كالنور وكورا
.

فأجبتها كلاً ، فقالت سمـه (في غير خوف) كأننا مغرورا

وقد بلغت الثقة لديه اقصاها في قوله « كلا » - في غير خوف - وفي
تسميته الملك « كأننا » دون تحديد له ، ووصفه الصريح له بالغرور .

وطبيعي بعد هذا ان تنقل الموجة الثالثة الغضب وشره المتطايير وصيحة
المغرور الواثق من نفسه :

فاحندم السلطان أيّ احتدامٍ - ولاح حبّ البطش في مقلتيه
وصاح بالجلاد هات الحسام - فأسرع الجلاد يسمي إليه
فقال : دحرج رأس هذا الغلام - فرأه عبـه على منكبيه

ثم تليها نغمة نوحى بالتأمل في هذا المصير ، ثم تعود النغمة إلى التغير

لتصف كيف تسلل الموت إلى القصر ، فتلتقي بالنغمة الثالثة التي صورت الغضب ، وهي نغمة في الدورة الخامسة وما بعدها ، مفتعلة في السرعة والحدة حتى تهدأ على نغمة الحانة .

وللخاتمة موقع كموقع النشيد الحثامي للجوقة في المأساة اليونانية ، فهي تلخص العبرة المستوحاة من الأحداث جميعاً ، ونغمتها حزينة لأنها تصوّر نهاية تراجيدية هي موت جميع الشخصيات . ونعيد هنا ما قلناه من قبل وهو أن الخلود أمام هذه الحقائق الحزينة كلها ، قد تضاعف شأنه ، وحين قال أبو ماضي :

والشاعر المقتول باقية أقواله فكأنها الأبد
الشيخ يلمس في جوانبها صور الهدى والحكمة الولد

كان قد ملأ نفوسنا بحزن عميق على المصير الانساني - حتى على مصير الملك نفسه - وهو حزن لا تجدي ازاله هذه التعزية الأخيرة ، مها يكن لها من السمو والرفعة .

وما يتصل بنغمة القصيدة ، ان نرى فيها صورة لانطلاق التعبير وفقاً للانفعال النفسي ، ولذلك قسمت فيها النغمة العامة قسمين : قسم موشح بكثرة الاستفهام والتقرير وتحديد الإنشئة :

ان لي القصر ... ولي الروض .. ان هذا الكون ملكي ... والروض ؟
ان الروض صنعة شاعر ... والجيش للخبز طاعته ... والبحر هل ملكت هديره ؟
أمرجت انت مياهه ؟ .. أصبغت أنت رماله ... هو للرياح ... الخ .
ويتراوح هذا القسم بين التقرير والاستفهام ، أما القسم الثاني فانه قائم على السلب :

فما غصّ في روضة طائر ... ولم ينطفئ في السما كوكب ... ولا جزع الشجر ولا اكتأب الجدول .. فلم يمد الجبل ... ولا ذوى املود ... هذا بلا مجد ... وهذا بلا ذل - فلا باغ ... ولا ناثر ... ليس وراء القبر

سيف ورمح ... لا الجدران قائمة ولا العمد ... لا خيل مسومة ولا زرد .
 واتصال النعمة بهذا التردد بين قوة اليقين وقوة السلب يشير إلى ان القصيدة
 في نفس الشاعر تمثل المدّ والجزر بين الحياة والموت ... بين نعم ولا . ولا بد
 من ان نلاحظ كيف حاول الشاعر بقوة الاستفهام أن يزلزل رسوخ المقررات
 التي واجه بها الملك ، وان يقضي على الثقة المطلقة في « إن » ؛ فمن « إن »
 الى الاستفهام إلى السلب المطلق ، سمت معنوي ولفظي بصورة التدرج من
 حيث الموضوع والمبنى والاتجاه النفسي .

ولسنا في حاجة لنبين كيف اختار أبو ماضي الشكل القصصي لهذه القصيدة ،
 وكيف عالجها بروح درامية تجعل لها حركة وحياة وشخصاً ، وليس بما يقلل
 كثيراً من قيمة هذه الروح تدخل الشاعر في نهاية القصة ليخلق لها مغزى
 معيناً ، فنحن ما تزال نواجه قصيدة غنائية لا عملاً روائياً كاملاً . وقد ساعد
 التنويع في النغم على نقل الادوار الروائية بتحديد ووضوح .

ومن أجل كل المميزات المتقدمة ، اعتبرنا القصيدة علامة كبرى على شعر
 أبي ماضي المشغول بالنزعة الرومانطيقية والروح الدرامية ، وقد تشاركها في
 بعض هذه الخصائص قصيدة « القصة الازلية » وتربد عليها بالاستواء في الشكل
 ولكنها تنقص عنها بقلّة التسوجات في الادوار . أما قصيدة « الطلاس » التي
 نحجم عن تحليلها ، فتفارقها في أمور شتى ، ذلك لأن هذه القصيدة لا تملك
 التدرج لتكون بناء قائماً بذاته ، وانما هي في كثير من أجزائها خواطر مبعثرة ،
 ويتفاوت فيها العمق الفلسفي تفاوتاً كبيراً ، ويشير الشاعر التساؤل حول امور
 صغيرة موهماً القارئ انها مشكلات تضيف شيئاً إلى الحيرة العامة التي تعترية
 وفي بعض اجزائها ترديد وفي بعضها تناقض . فبينما يقول الشاعر مخاطباً البحر :

فيك مثلي ايها الجبار اصداف ورمل
 انما أنت بلا ظل ولي في الأرض ظل

لما أنت بلا عقل ولي يا بحر عقل
فلماذا يا ترى أمضي وتبقى ؟
لست أدري

بيننا يقرر الفرق بينه وبين الطبيعة وانه يتمتع بالعقل - وهذا نوع من
المعرفة - يعود إلى الفكرة نفسها فيقول :

فيّ مثل البحر أصداف ورمل ولاّ
فيّ كالروض مروج وسفوح وجبال
فيّ كالجوّ نجوم وغيوم وظلال
هل أنا أرض وبحر وساء ؟
لست أدري

فيعود بهذا إلى التشكيك في ذاته ، مع انه من قبل قد عرف انها ذات
عاقلة . والقصيدة إذا عولجت على انفراد ظننت جامعة لفلسفة عميقة ، ولكن
كثيراً من أجزاءها تلخيص وصفي لما عرض له الشاعر بالتحليل الدقيق في قصائده
الأخرى . فإذا وضعت القصيدة إلى جانب تلك القصائد، عرف القارئ مقدار
ما ينقصها من عمق شعري . فقله مثلاً :

بيننا قلبي يحكي في الضحى احدى الحبائل
فيه أزهار وأطيارٌ تغني وجداول
أقبل العصر فأمسى موحشاً كالقفز قاحل
كيف صار القلب روضاً ثم قفراً ؟

لست أدري

هذا القول اقتضاب لتلك الصورة التحليلية التي عرضها في قصيدة « المساء » ؛
أما قوله :

ربّ قبح عند زيد هو حسن عند بكر
 فهما ضدان فيه وهو وهم عند عمرو
 فمن الصادق فيما يدعيه ليت شعري
 ولماذا ليس للحسن قياس ؟

لست أدري

فإنه أيضاً تركيز شديد لما عرض من آراء في نسبية الأشياء حسب اختلاف الناس والزوايا والمواقف .

على أن القصيدة من وجه آخر ، صورة لنحطم فلسفة الغاب ، وثورة أبي ماضي على كمال الطبيعة . فهذه الطبيعة التي كان يتصورها فعالة خيرة ، أصبحت في الطلاس مسيرة لا تدرك غاية لما تصنع : الغيث يمي مكرهاً ، وزهور الروض تنثر بجيرة عطرها ، والشهب لا تدري لم تشرق ، والسحب لا تدري لم تغدق ، والغاب لا يدري لم يورق .

وفي القصيدة أيضاً ما في الرباعيات من عيب ، أي استقلال الرباعية بفكرة دون ارتباط كبير بما بعدها ، ولذلك لا تدل « الطلاس » في مبنائها الشعري على أبي ماضي ، لأنها لا تعترف بالشكل المحدود والطول المناسب وليس فيها مميزات الكبرى من روح قصصية ودرامية ، وكل ما فيها حدثه العاطفية في عرض الأفكار وجريانها في اندفاع جارف قوي .

وتوغل أبو ماضي في تصوير الحيرة بصورة مفزعة مقلقة ، وبدلاً من أن يثير بقصيدته الفكر والعاطفة ، فإنه يشلها لأن القصيدة تنقل معاني العجز مكبرة مهولة ، وتقلب الإنسان إلى دودة عياء لا تعرف أين المبدأ والمنتهى ، ولا تدرك شيئاً مما حولها . وتفقدنا الثقة في النظام الكوني ، وفي أنفسنا ، وتجلب الحجارة التي كانت بعيدة عن طريقنا ، فتطرحها فيها لنعثر بها وتطلب إلينا أن لا نحاول رفعها أو إزاحتها لانه لا جدوى من ذلك .

وفي هذا المقام يحق لنا أن نذكر كيف يقوم جانب من شعر أبي ماضي على هذه الحيرة وكيف أن « الطلاسم » من هذه الناحية ليست في فكرتها غريبة على الشاعر . ولنا ننكر فكرتها الأصلية أو صلتها الوثيقة بالحياة مثلاً ، ولكننا ننكر فيها الغلو المتطرف .

وحيرة أبي ماضي قوة دافعة تمثل دائماً في السعي والتفتيش والطواف ، بعكس حيرة نسيب عريضه فانها حيرة الرجل الواقف الذي يريد من نفسه ان تحمل له كل المعضلات ، وهو مسرّ القدمين في مكانه ، وان ادعى انه في رحلة دائمة . وقد رأينا التفتيش الدائم في قصيدة « العنقاء » وعرفنا كيف بحث الشاعر عن غايته في جيب الدجى وكاد يتوجه إلى السماء ، ثم عدل عن ذلك وتوجه إلى البحر والقصر . وهذه هي المسافة التي قطعها ايضاً في « الطلاسم » . فقد زار البحر والدير والقصر والمقابر ، وفي كل حالة محيرة ينطلق الشاعر في هذا الاتجاه الافقي ليعود في النهاية إلى نفسه عودة الصوفي .

هذه هي الصورة العامة لانطلاقه الحائر ، إلا في قصيدة واحدة حاول ان يتجه فيها اتجاهاً عامودياً إلى أعلى ، أي حاول ان يطير فلم يستطع - تلك هي قصيدة « نار القرى »^١ التي يمكننا ان نعدّها صنواً لقصيدة « العنقاء » ، لولا طبيعة الانطلاق الذي اشرنا اليه . وهي من أكثر قصائده غموضاً ، وأقربها إلى الرموز الصوفية :

رأها - دون تحديد لها - فلم يعد يرضى بالغاب نفسه ، وهو رمز الكمال الدنيوي ، وأصبحت روحه تنصت إذا سبغت الحمامة ، لا اعجاباً بسجعها ، بل لأنها تحسّ في صوت الحمامة نغمة هذا الجاذب العلوي ، الذي ركب فيه الاجنحة ليطير ، ثم طوى المكان الملائم لطيوانه . فالجناس لا يكفي للطيران بل لا بد من فضاء يتسع للانطلاق ، فأين الفضاء :

١ الجداول - ص ٥٨ .

روحي التي بالأمس كانت ترتع
تقتات بالتمر الجنيّ قشبع
نظرت إليك فأصبحت لا تقنع
تصغي وتنتص والحمامة تسجع
ناديتها فلها إليك تطلّع
هذا التطلّع كان أصل شقائي
جنحتني كما اطيّر فلم أطر
هيهات انك قد طويت سمائي

ثم يصف الشاعر كيف فتح هذا النور المتجلّي عينه على اليقين ، فتضاءل
لديه جمال الحياة ، وهبت عواصف اليقين فثلث عروش توهه وظنونه ، وفقد
شيئاً ثميناً هو الخيال ، فدبّ في نفسه الكره لهذا اليقين الذي سلبه من طينته
وجنّحه للطيران ثم حرّمه منه ، ويتساءل الشاعر كيف يمكن بلوغ هذا الجاذب
العلويّ الذي يسميه نار القرى :

كيف الوصول إليك يا نار القرى انا في الخفيض وانت في الجوزاء
لي ألف باصرة تحنّ كما ترى لكنّ دونك ألف ألف غطاء
لو من ترى مزقتها بين الثرى لكنها حجب من الاضواء
.....
قد شوّشت كفّ النهار سكينتي يا هذه ردي إليّ مائي

وتدرج الشاعر من العجز المطلق الذي رسمه في المقطوعة الاولى ، فحدثنا
في المقطوعة الأخيرة ان لمسة من نار القرى اقدرته على الطيران، فدوّم تدوياً
دائياً ثم هوى :

فنشرت اجنحتي وحميت عليك مستوهاً اني وجدت صباحي
قد كان حقيقي بالدنوّ إليك حتف الفراشة في فم المصباح
فسقطت مرتعشاً على قدميك النار مهدي والدخان وشاحي

يا ليت نورك حين احرقني انطوى فعلى ضيائك قد لمست جراحي

ومجمل القصيدة كما يرى القارىء ، في تصوير تفتح النفس على نار القرى - في المقطوعة الاولى ، وأثر النظر إليها في المقطوعة الثانية ، ثم الظمأ للطيران في الثالثة ، ثم الطيران في الرابعة والسقوط بعده ؛ فما الذي اراد الشاعر تصويره فيها ؟ ان الوضوح الذي يتبني به ابو ماضي في قصائده الأخرى ضعيف هنا ، محاط بالغموض الذي يقصد لاثارة ايجاءات عامة . أتكون هذه القصيدة نوعاً من التحويم حول المجهول ؟ أتكون صورة للعب المثالي ؟ أهى صراع بين القناعة والطموح ؟ أهى صورة لانكشاف الحقيقة التي عجز الشاعر عن بلوغها في «الطلاس» ؟ أتصور انتقالاً من عالم الرؤى إلى عالم الحقائق ؟ كل هذه المعاني قد نستمد من القصيدة ، ولعلها من أغرب المحاولات التي اراد بها الشاعر أن ينقل معنى دقيقاً . ولكنها قصيدة فذة من وجه آخر ، لأنها تطلعننا على حقيقة ابي ماضي في صوفيته، اذ تعرفنا ان تلك الصوفية كانت دائماً ارضية قريبة من واقع الحياة ، ليس فيها تخليق على أجنحة النور إلى عالم آخر . هي صوفية عالقة بالحياة لاصقة بالارض ، لذا ادركتها الحيرة لم تستطع أن تطير وكل ما تستطيعه ان تتطلق افقياً لتبعث عما اختفى عنها . وفي هذه القصيدة أحس أبو ماضي أنه سعيد بطينته وظلامها، شقي بأجنحته الجديدة، وروحه تقنات بالثر وتقع برشاش الماء ، وهي تعشق الأفياء وتسمى لو ظلت بعيدة عن الضمى وانواره .

ولتلف قليلاً عند الانطلاق والعودة لنستثير ملحظاً هاماً في شعر أبي ماضي ، وهو علاقة الصورة عنده بهذه الحركة النفسية . ولا شك في أن من يقرأ شعر أبي ماضي يستطيع أن يدرك انسجام القصيدة كلها في صورة كبرى ، اما عنايته بالتصوير فانها عناية جزئية ، وتكاد تكون مقصورة على معاني العودة والانتكاس والتراجع ، وليس له عناية بالتصوير في حال التقدم والانطلاق .

انظر إليه في قصيدة « العنقاء » كيف ظلّ يتحدث عن اندفاعه للبحث عن السعادة ، حتى إذا بدأ يتراجع ، أخذ يتصور نفسه بصورة البستان المجرد أو الطائر الذي سقط ريشه . وعندما أخذ يتحدث عن المساء ، ووقفه سلمى قبالة في قصيدة « المساء » - وهي صورة للتراجع - اهتم بالتصوير فصور حركة السحب وحركة البحر ، وشبه سلمى بسائح ضلّ عن الطريق لا يجد حوله صديقاً ، ثم شبهها مرة أخرى بفارس تحت قنّام يعجز عن الانتصار ويعزّ عليه الانكسار . وعندما نظر إلى « الكنبجة المحطمة » بدأ يرسمها دون مقدمات ، فراكها كالبيت في أكفانه او كسفينة منبوذة في الشط ، ولمح نفسه كالسندبانة شوش اغصانها الريح او كالسفينة في الضباب ، وقد ضلت طريقها . وعندما عاد من تحويمه حول نار القرى حينئذ رأى نفسه في صورة الفراشة التي استعالت رماداً ودخاناً . وفي قصيدة « الدمعة الحرساء » رأى نفسه بعد أن عجز عن تخديرها بالوهم ، كفلك وهت أراسها ، والبحر يغطي حولها ويثور . وفي كل هذه الصور انما هم بجانب التراجع في الحياة ولذلك كانت صور الحطام هي التي تستأثر باهتمامه وخاصة في صور السفينة والشجرة . وهو لا يعتمد تجديداً واستطرافاً في التشبيه ، ولكن صوراً منظورة مكبرة . وتصويره للجانب الحزين المحطم من الحياة يكشف عن عمق الاحساس الرومانطيقي نحو الجمال الزائل من كنبجة محطمة أو غابة مفقودة أو تغير في النفس وفي مظاهر الحياة عامة . ولما كانت صورته نقلاً لموت العناصر الحية ، فإن هذا يدل على ما لمشكلة الموت من أثر بالغ في أعماق نفسه .

* * *

ولنعد على كل ما ذكرناه بالتلخيص الموجز :

١ - إن اضطراب أبي ماضي في النظرة الفلسفية لم يززع من رسوخه الشعري .

٢ - ليس في شعره أدوار متدرجة ، إلا ان اتصاله بالرابطة القلبية جعل

في شعره دورين متفاوتين ، دوراً قديماً وآخر جديداً .

٣ - كان في شعره يحس دائماً بأن الوحي على وشك ان يفارقه ، ولكنه كان يستثير هذا الوحي من هذا الشعور بالأزمة النفسية ، ويسعى لمد أجل الابداع الفني بالاعتماد على حدة العاطفة وعلى نوع من التفاؤل وعلى الشعور الدقيق بلحان الرؤى ومباينتها للواقع .

٤ - كانت صلته بالرابعة خيراً على شعره في أكثر مظاهره ، لولا انه قلّ اهتمامه بالعبرة ، ولكن اخطائه انما هي اخطاء العارف لا اخطاء الجاهل .

٥ - تتمثل في قصيدته وحدة عضوية تنتهي في كثير من الاحيان بالفناء ، ولكنها كاملة النمو وان كانت سلبية في طابعها .

٦ - لعله أوضح الشعراء اعتماداً على الشكل القصصي واقدروا على خلق الاسطورة واوفرهم نصيباً من الروح الدرامية. وهو بموضوعه وفلسفته وكثير من نظراته الاجتماعية يتمثل روح أمته ، وبصور روحها الجماعي في جوانب كثيرة من فلسفتها وحكمتها وآرائها .

٧ - قصيدة « الشاعر والمملك الجائر » صورة جامعة لميزات ابي ماضي ولاخطائه القائمة على نزعة الرومانطيقية . ولذلك درسنا تطور أفكاره عن « الشاعر » ، لأن الشاعر المجرد هو مثله الأعلى - بينا المثل الأعلى لجبران ، صورة من المسيح ، والمثل الأعلى لرشيد ، شاعر في ثوب درويش .

أما « الطلاس » فانها اعلت بفكرة أبي ماضي ، ولكنها أضعف دلالة على المبنى الشعري عنده ، وفيها عيوب أصيلة .

٨ - حيرة أبي ماضي قوة دافعة افقيّاً في كل مرة ، إلا في قصيدة « نار القرى » ، التي تحاول الارتفاع بالشاعر على أجنحة اليقين فيسقط محترقاً بالنار .

٩ - التصوير في شعره متصل بمنظر التراجع والانتكاس ، ولذلك فان صورته محطمة مرهونة بأسباب الموت .

١٠- إن نفسية أبي ماضي صافية قليلة التعقيد، وشعره واضح وضوحاً ساطعاً في أكثره. ولعله خير نموذج للاخلاص في موضوع معين في لحظة معينة. ولولا أنه علق بشوك المناسبات وشذّ عن مثاليته الفنية، لكان لشعره إطار واحد. غير أنه مع هذا كله سيظل ابرز مثل في الشعر الحديث على التوفيق الموفق بين الفكرة الفلسفية والصورة الشعرية، وما يزال أصدق شاهد على تحقيق وحدة القصيدة، وعلى الاعتدال والتوسط بين العناصر الشرقية والمؤثرات الغربية.

ميخائيل نعيمة

ولد سنة ١٨٨٩ في بسكتا (لبنان) وأتم تعليمه الابتدائي في المدرسة الروسية فيها . ومنها انتقل إلى دار المعلمين الروسية في مدينة الناصرة (فلسطين) . ومكث فيها أربع سنوات أوفد بعدها (١٩٠٦) إلى مدينة بولتافا لبواصل تعليمه وظل فيها حتى سنة ١٩١١ . وابتعث له في أثناء ذلك أن ينمي ملكاته الأدبية بالاطلاع الواسع العميق على الأدب الروسي ، شعره ونثره . ثم عاد إلى لبنان ومنها هاجر إلى أميركا (١٩١٢) ، حيث التحق بجامعة واشنطن ليدرس القانون . وفي سنة ١٩١٧ ابتعث له أن يعتبر بنفسه مأسى الحرب وما تجرّه على بني الإنسان من وبال ودمار ، لاذ جند في الجيش الأميركي وأرسل إلى الجبهة الفرنسية . وعاد إلى مهجره سنة ١٩١٩ ، حيث أخذ يستمد ، مع نخبة من أصدقائه المهجريين لتأسيس (الرابطة القلمية) التي رأت النور سنة ١٩٢٠ وظلت جبهة عاملة حتى حوالي سنة ١٩٣٠ . ثم عاد إلى الوطن سنة ١٩٣٢ . أصدر ديوانه (همس الجلفون) - موضوع دوسنا في هذا الكتاب - سنة ١٩٤٣ . يعتبر أكثر المهجريين نشاطاً في النثر وما يزال حتى الآن موفور الصحة متأجج النشاط يوالي الكتابة والتأليف، مدّ الله في عمره .

« إن أول ما أبحث عنه في كل ما يقع تحت نظري باسم الشعر ، هو نسبة الحياة . والذي أعنيه بنسبة الحياة ليس إلا انعكاس بشي ما في داخلي من عوامل الوجود ، في الكلام المنظوم الذي أطالعه » الفرغال ١١٢ - ١١٣ .

بين سنتي ١٩١٧ - ١٩٢٨ ، كان الرجل الذي ثار على المحنطات والمتعجرات في حياة الأدب العربي ، وعلى تحكم العروض بالشعر ، وعلى الشعارير الذين هم فروح خفيفة في جسم الأمة - كان الناقد الذي أراد للأدب بعثاً جديداً متصلاً

بالشعور الصحيح ، مخطّ على الورق قصائد من وحي الشعور الذاتي العميق ، ويستمرس وراء الخطرات النفسية ، غير مسحور برنين اللفظة وروعة التشبيه ، غير مأخوذ إلا بصورة الإحساس ودقته وقدرته على الانطلاق .

إن الشعر الذي يجيء في أعقاب النقد المتبلور عند صاحبه ، يحكّ طيب لما يؤمن به من آراء في النقد ، وكثيراً ما عرفنا الشاعر يحور ناقداً بعد أن يشعر بالعجز عن تحقيق المثل الأعلى الذي تستشرف إليه نفسه في الشعر . أما أن يبدأ المرء ناقداً ثائراً ، ثم يدفع بقلبه إلى تسطير الشعر ، فأمر جريء حقاً . أتُرى نعيه كان على وعي بأنه يرسم بشعره النموذجاً لما يريد في نقده ؟ أتراه كان يؤمن بأن الناس سيرون في شعره وفاء بالمنهج الذي رسمه ؟

لا هذه ولا تلك فيما نرى ، فإن الفترة الشاعرة في حياته ، لم تجد إلا بئلائين قصيدة فهي - على ما فيها من خصب وغزارة - نتاج شخص مقلّ . ونحن نترك لغيرنا أن يرصد نشاطه النثري ، أو شعره الذي نظمه بلغة غير العربية في ذلك العهد . أما نحن ، فقد جعلنا هذه القصائد المنظومة مرجعنا في الحكم والتقدير ، معتقدين أن هذه القلّة تعود إلى عدم الرضى عن الحوض بالشعر في كل موضوع ، وإلى عدم الإصغاء إلى صوت الانفعال إلا إذا كان عميقاً . فغير نعيه من رفاقه المهجريين ، يصطنع شعره للتكريم والتهنئة والتأبين والوطنية وغير ذلك ، أما نعيه فإنه لم يخض هذا الميدان الواسع ، وإنما قصر شاعريته ، أو اقتصرت هي به ، على حديث النفس والتأمل .

وقد كانت هذه القلة حقيقة بأن تميز شعره بالاستواء والساد وقلة الحشو والدقة وتلاحم النسيج ، ولكن العيب الأكبر الذي نراه في شعره هو أنه لا يستطيع أن يجتزى بالقدر الضروري ، ولا يقدر أن يستكشف المواطن التي يحسن عندها الحذف . ذلك لأنه يستمرس مع فكرته استرسالاً ينسبه أحياناً أنه يكتب قصيدة ، ويبني كثيراً من قصائده على هذا الاسترسال ، بل لعلّه يعمد إلى الموضوعات التي تبيح له مثل هذا الانطلاق المستمرس ، الذي لا يقف بصاحبه

إلا حين يتعب أو يملّ ، لا حين يجد الشبع الحقيقي . والشواهد من شعره كفيّلة أن توضح هذا الذي ندعه .

في قصيدة «حبل التمني»^١ يعرض علينا سلسلة تكاد لا تنتهي من الأماني:

فصغيراً قد كنت أطلب لو كنت كبيراً ولي صفات الكبير	
وكبيراً لو عدت طفلاً صغيراً واستردّدت نفسي نعم الصغير	
وخليّاً لو كنت بالحبّ مضيّ وأسير الغرام لو كنت حرّاً	
وفصيحاً لو كنت عيّاً سكوتاً وسكوتاً لو كنت انطقُ درّاً	
وحكيماً لو كنت غرّاً، وغرّاً لو عرفت المكنون سرّاً فسرّاً	

* * *

ووحيداً لو كان حولي ناسٌ ومحاطاً بالناس لو كنت وحدي	
وغريباً لو كنت ما بين أهلي، وقريباً، لو طال أو دام بعدي	
ووضعاً لو كنت صاحب مجدٍ ومجيداً لو لم يكن لي مجدي	
وفقيراً لو كان لي بحرٌ مالٍ وغنيّاً لو كان لي ضعف مالي	
فلكم حالة طمعتُ إليها قائلًا إن بلوتها قرّ بالي	

هل ترى كم حالة عدّها في القصيدة ، ليبين لنا عدم الرضى بالحال الراهنة ، في حياة كل فرد من الناس ؟

وفي قصيدة « ابتهالات »^٢ يعدد الأشياء التي يحب ان يرى الله فيها ، ثم يعدد الأشياء التي يحب ان يسمع صوت الله فيها . فأما المنظورات فهي :

في جميع الخلق في دور القبور في نور الجوّ في موج البحار

١ همس الجنون - ص ٢٢ .

٢ » » - ص ٣٥ .

في صهاريج البراري في الزهور
 في قروح البرص في وجه السليم
 في يد القاتل في نجع القتيل
 في يد المحسن في كف البخيل
 في فؤاد الشيخ في روح الصغير
 في غنى المثري وفي فقر الفقير
 في ادعاء العالم في جهل الجاهل
 في قذى العاهر في طهر البتول

وأما المسوعات فهي :

في ثغاء الشاة في زأر الاسود
 في خريز الماء في قصف الرعود
 في غنا البلبل في ندب الغراب
 في طنين النحل في زعق العقاب
 في بكاء الاطفال في ضحك الكهول
 في انتحاب الناي في دق الطبول
 في نعيق البوم في نوح الحمام
 في هدير البحر في زحف الغمام
 في دبب النمل في هب الرياح
 في صراخ الليل في همس الصباح
 في ابتهالات العراة الجائعين
 في صلاة الملك والعبد السجين

وهاك مثلاً آخر ، من قصيدة له يخاطب فيها البحر :

هل في سكونك أمن
 أم في امتدادك بسر
 وفي انخفاضك ذل
 وفي سكوتك حزن
 يا بحر يا بحر قل لي
 وفي هياجك دعر
 وفي انقباضك عسر
 وفي ارتقاعك فخر
 وفي هديرك بشر
 هل فيك خير وشر

وفي قصيدة « إلى M. D. B » ،^١ نسعه يقول :

أنا في ليلك القمرُ أنا في صفوك الكدرُ
أنا في شدوك الندبُ وفي تنواحك الشدو
أنا بزنادك الشرر
أنا في حظك الشكوى أنا في تمك النجوى
أنا الجلاد والآسي أنا الغرارُ والمهادي
أنا البلوى أنا السلوى
أنا في قلبك القبسُ وفي أجفانك النعسُ
أنا في فكرك العجبُ وفي أحلامك الرؤيا
وفي إصباحك الغلس

وتكفيها هذه الأمثلة . بل ان لنجدها كافية ولو لم يكن في شعره سواها .
وقد نتساءل : ايمكن للشاعر أن يوجز في مثل هذه المواقف ، فيحذف شيئاً من
هذه التفاصيل التي تخرج بقارئها إلى الملل ، ام ان هذه التفاصيل ضرورية
أولاً ، وهي من طبيعة الموضوع نفسه ثانياً ؟ وإذا قلنا إنها ضرورية ، ولأنها من
طبيعة الموضوع ، فما الذي يحمل الشاعر على ان يختار مثل هذه الموضوعات التي
تدعو لهذا الكثير والتعداد ؟ لماذا يخوض بحر الأماني ، ويعدد مظاهر التجلي ،
والاولى كثيرة كثرة الرغبات وكثرة ابناء الانسانية ، والثانية تكاد لا تحصى ؟
ولا نجد جواباً على هذا الا مطلق الاستغراق ؛ فالشاعر يعيش في داخل
موضوعه ، ولذلك فإنه لا يرى حدوده الخارجية ، اما الناقد فإنه يبدأ ... على
الأقل - برؤيته من الخارج .

ويمكن ان نعتذر عن الشاعر ، بان هذه الاحصائيات ليست إلا جزءاً
بسيطاً من الموضوع الكبير ، فهي إذا رؤيت في نطاق موضوعها ، وجدت

موجزة ، فما يتمناه الانسان اكثر بثبات المرات بما ذكره نعيه ، وما تتجلى فيه الالهية أكثر بملايين المرات بما عدّه . وانه على الرغم من الاطالة ، فان الشاعر اختار لتصوير الموضوع أوضاع الأشياء وأقواها وأغناها بالقدرة على نقل ما 'يحسّه' . على اننا مع ذلك كله ، لا ندري كيف يكون حال 'الشعر لو تناول كل ساعر موضوعه بتعداد جوانبه الكثيرة ، فتحدث واحد عن القلب في حالاته العاطفية المتنوعة ، وتحدث آخر عن نسيّة الزمن بالنظر لوضاع متعددة في حياة الأفراد .

ان في هذه الطريقة خطراً لا ريب فيه ، ولكن الذي يدفع عنها هذا الخطر في شعر نعيه ، هو اكبر خاصية تميز شعره - أو أكثر شعره على وجه الدقة - وتلك الخاصية الكبرى هي جريان شعره على طبيعة النثر ، مع ايقاع خفيف غير حادّ ، يوحي لسامعه بالاستمرار مع الصورة أو المعنى إلى النهاية . اقرأ قصيدة ' إلى سنة مدبرة ' ١ :

روحي فكم شئت وشأت سنين
من قبل ان بانث حواشيكِ
واليوم كفّ الدهر تطويقكِ

عناً ، ومن يدري متى تنشرين ؟

روحي وخلينا بالارض لاهينا
زرعى امانينا في مرج أوهام
ما بين أيام وأعوام
تأني وتغضي وهي سرّ دفين

ثم حاول ان تجد صورة نثرية (مع المحافظة على النغمة الاليقاعية اللازمة

للشعر) ، اقرب إلى طبيعة التعبير البسيط ، من هذا الاسلوب الذي جرت عليه القصيدة ، وسنجد ، فيما نرى ، انك ستشعر بما شعرنا به ونحن نقرأها . ستشعر بهذا القالب النثري الذي يبلغ بالشاعر حدّ ما سيّاه الأقدمون « السهل الممتنع » . ولسنا نحكم بوجود هذا التيار النثري في شعر نعيه من قصيدة واحدة ، بل لنقرأ إلى جانب القصيدة السابقة قصائد أخرى مثل « الطريق » و « افاق القلب » و « الخير والشر » و « يا رفيقي » ، فاننا واجدون ان هذه الصفة متوفرة في كل واحدة منها . وقد كفلت هذه الطريقة لشعر نعيه طبيعة الانسياب الذي يبلغ أقصاه في مثل قوله من قصيدة « أوراق الحريف » ١ :

عودي إلى حِضْنِ الثرى وجددي العهود
وانسي جمالاً قد ذوى ما كان لن يعود
كم ازهرت من قبلك وكم ذوت ورود
فلا تخافي ما جرى
ولا تلومي القدرا
من قد أضاع جوهرها
يلقاء في اللعود
عودي إلى حضن الثرى

أما هذا الايقاع الخفيف الذي تبني عليه القصيدة (لتظل شعراً) ، فهو ما سماه الدكتور محمد مندور « الممس » ، وسمى الشعر الذي تلازمه هذه الصفة « الشعر الممسوس » . وليس لنا ان نرد هذه التسمية ، ولا نرانا ملازمين بالأخذ بها ، ولكن الذي نراه ، هو ان الشعر عند نعيه ، قد تحول حقاً إلى نغمة يستطيع الإنسان ان يترنم فيها بصوت خافت ، ويجد لها طعماً خاصاً .

إن هذا الأسلوب النثري جعل شعر نعيه أشبه شيء بالأسلوب المزدوج ،
قصير الفقرات ، وأمثلة ذلك :

روحي وخليتنا . بالأرض لاهينا نرعى أمانينا . في مرج أوهام
في جميع الخلق . في دور القبور . في نسور الجو . في موج البحار^١
بارمز فكر حائر . ورسم روحٍ ثائر . يا ذكر مجدٍ غابر . قد عافك
الشجر^٢

اسير في طريقي . في همه سحيق . ووحدتي رفيقي . ووجهتي الفضا^٣
سقف بيتي حديد . ركن بيتي حجر . فاعصفي يا رياح . وانتحب يا شجر .
واسبحي يا غيوم واهطلي بالمطر^٤ .

أنا الجلاد والآسي . أنا الغرار والمادي . أنا البلوى . أنا السلوى * .
وإذ تأملنا هذه الأمثلة ، المأخوذة دون تعمد أو تدقيق في الاختيار ،
وجدنا أن البناء الإعرابي القائم على التوسّجات المتلاحقة ، بين رفع وخفض
ونصب ، قد فقد في هذا الشعر . ولو سكّنت أكثر الألفاظ الواردة فيه ،
لخرجتَ بشعرٍ منغم غير معرب . فما قبة الاعراب في :

روحي وخليتنا بالأرض لاهينا
نرعى أمانينا في مرج أوهام

وأية حاجة إلى الحركات الإعرابية في :

-
- ١ قصيدة ابتالات - همس الجفون - ص ٣٥ .
٢ قصيدة أوراق الحريف - همس الجفون - ص ٤٧ .
٣ قصيدة التائه - همس الجفون - ص ٥٢ .
٤ قصيدة الطائفة - همس الجفون - ص ٧٣ .
٥ قصيد: (إل M. D. B) - همس الجفون - ص ١٠٢ .

ونرى أن هذا الاتجاه في الشعر - عمداً أو عفواً - قد ربط الشعر عند نعيه بالأغاني اللبنانية . ونستطيع أن نقول ، ونحن على مثل اليقين ، إن الأغاني الشعبية في لبنان ، هي التي اكتسبت شعر نعيه هذا الطابع ، حتى نتجدد في بعض قصائده اتباعاً للحن الذي استقرّ في نفسه من أغاني وطنه . ولن نذهب بعيداً في تفسير هذه الظاهرة ، فربما كان غيرنا أقدر منا على تبيين التأثير والتشابك ، بين الاغنية اللبنانية ، والشعر اللبناني الفصيح عامة .

ونضيف هنا أن الطابع النثري في شعر نعيه ، غير متقل بالآثر الذهني الذي قد يخرجه إلى الجفاف عند شاعر كابن الرومي مثلاً . لأن القصيدة عند نعيه ليست عملاً ذهنياً ، بل هي صورة صادقة للانفعال العاطفي . فإذا كان الموضوع مشكلة ذهنية كمشكلة الحير والشر ، حوّلها الشاعر إلى حكاية قصيرة ، تتساند مع طبيعة ذلك الأسلوب النثري البسيط ، على إخراج تلك المشكلة الذهنية لإخراجاً متناسباً . ويصحّ للشاعر بهذه الطريقة ، نقل الفكرة الدقيقة ، نقلاً شعرياً دون أن تتلبس بشيء من التعليية ، ودون أن يعلق بها شيء من الغموض ، الذي يلحق الأفكار المجردة في الغالب .

وليس بين شعراء الرابطة القليبية ، من هو أدقّ تمثلاً لليكل الكلي لقصيدته ، من نعيه . حتى ليخيّل إليك أنه على وعي كامل بيدتها ووسطها وخاتمها ، وكأنه يرسمها أمام ناظره ، قبل أن يخط فيها حرفاً واحداً . وقد يكون أبو ماضي أدقّ إحساساً منه بنمو القصيدة ، غير أنه لا بدانيه في تصوّر الحدود الكلية التي تندرج فيها قصيدته ، وعلى أنه لا يملك ما لدى أبي ماضي من حدة الانفعال ، فإن لديه الدقة الكلاسيكية التي تؤدي بصاحبها إلى التركيز الشديد ، وتفصيل التعبير على جسم المعنى دون زيادة أو نقص . وهذا

لا يتعارض مع ما قلناه عن استرساله مع فكرته ، فلما هو استرسال في داخل هذه الحدود . وقد أشرنا من قبل إلى أن طبيعة موضوعه هي التي غلبت عليه هذا الاسترسال ، لا إغفاله لحدود القصيدة . ولو كان غيره هو الذي يكتب قصيدة « ابتهالات » مثلاً على طريقة العدة والاستقصاء لما استطاع أن يبلغ بها إلى نهاية طبيعية . وتقل في قصائده الحماسة المتأججة ، لحزن أو فرح أو رجاء أو يأس ، وأكثر قصائده مغشًى بطبقة رقيقة من الأسى ، حتى ما كان منها ميالاً إلى القوة والتناول .

ولا ريب أنه متأثر بمؤثرات أجنبية، ولكن الأثر الخارجي قد ذاب في شعره وانبت^١ في سائر نواحيه . وربما لم تكن قصيدته « أغمض جفونك تبصر » التي تدعو إلى شيء من التناول ، بما يكون وراء المظهر الخارجي للأشياء - ربما لم تكن إلا تحليلاً قصيراً لقول لونغفلو : « تغزّ أيها القلب وكفّ عن الشكوى ، فورا الغيوم لا تزال شمس مشرقة » . وهي عبارة أحبها نعيه ووضعها في صدر إحدى مقالاته^٢ . ويقول نعيه في مطلع قصيدته :

إذا سماك يوماً	تجبت بالغيوم
أغمض جفونك تبصر	خلف الغيوم نجوم

وهذا يشبه ما قاله لونغفلو . ثم يتم نعيه قصيدته فيقول :

والأرض حولك إما	توشعت بالثلوج
أغمض جفونك تبصر	تحت الثلوج مروج
وإن بليت بداء	وقيل داء عيا
أغمض جفونك تبصر	في الداء كل الدواء

١ همس الجفون - ص ٩ .

٢ مقالة الجباب - الفرéal ١ ص ٣٠ .

وغايتنا من تتبع هذه القصيدة، ان نوضح كيف يكون خيال نعيه قياسياً، إذ يكفيه ان يعلق بجالة ما، حتى يقيس عليها الحالات الاخرى. فعندما وقع على معنى احتجاب النجوم وراء الغيوم، اشتق منه بطريق القياس وجود المروج تحت الثلوج، ثم الداو في الداء ثم الحياة في اللعد. وهذا شأن خياله في قصائد أخرى، كأن يتناول مثلاً علاقة النفس بالبحر، وهذا يفتح الباب واسعاً أمامه ليستكشف علاقتها بالريح، وبالبرق وبالفجر.. الخ - ولعل هذا الخيال القياسي، هو الذي أوحى لنا أن الشاعر يكاد يبدو على وعي تام بهيكل قصيدته قبل أن يأخذ في النظم.

وإذا استثنينا قصيدة «أخي»، التي تظهر أسبابها وافدة على نفس الشاعر من الخارج، وجدنا القصائد الباقية كلها تصويراً لحالات النفس، كما تنبعث موجاتها من الداخل - تصوير للقلب في ركوده وأمانه، ونقل مشاعر الحنين إلى الطفولة، ثم تصوير للقلب في يقظته وصلته بالخير والشر، ومدى تقبل الناس لما يفيضه هذا القلب من حب، إلى صور أخرى من الطمأنينة النفسية، رغم الرياح والاعود، إلى الشعور بالحاجة الملحة إلى رفيق أو حبيب، إلى مشاعر تنقص حيناً وحدة الوجود والوصول الصوفي، وتصبح مناجاة رقيقة، ثم تحول فإذا هي احتجاج على وضع الانسان أمام المسؤولية، احتجاج على الحساب.

وحين نحاول أن نرقب الحركة الداخلية في هذا الشعر، لا يظهر لنا انه متطور، لأنه يعاني التقلب في دائرة ضيقة، وفي فترة زمنية محدودة. غير ان ابرز ما فيه، تلك الوقفة بين تجمد القلب - كالنهر المتجمد - ثم يقظته وعودته إلى الحياة. ففي قصيدة «النهر المتجمد»^١ نظر الشاعر إلى النهر فرآه مقيداً ولكنه شعر بأن قيده موقت ووازن بين قلبه والنهر، فرأى ان قلبه متجمد أيضاً :

فتساوت الايام فيه صباحها ومساؤها
وتوازنت فيه الحياة نعيمها وشقاؤها
سيان فيه غدا الربيع مع الخريف او الشتاء
سيان نوح البائسين وضحك أبناء الصفاء

ووجد الشاعر ان الفرق الوحيد بين قلبه والنهر ، هو ان قلبه لن ينشط
من عقاله ولن يهب من رفقته . وبعد خمس سنوات أو تزيد (١٩٢٢) لم
تصدق نبوءة الشاعر ، فقد أحس ذات يوم ان قلبه ينطلق من الإسار ، فتار
على حكم العقل وشططه ، وكأنا بحث من الأموات ١ :

فقتَ اليومَ واعجبا من الاموات ملتها
لتعرق ما بنينا ولا تبقي لنا حجرا
ولا خشباً ولا حطباً

وُسُرَ الشاعر لهذا الانبعاث الجديد ، فهتف مازجاً شعور الفرح بالتهيب :
أفاق القلب واطربي أفاق القلبُ واحزني
فم يافكر أو فاخضع لقلبٍ كان من حجر
فصار اليوم من لهب

وقد نعدّ هذا التذبذب بين الجمود واليقظة تطوراً ، ولكننا لا نستطيع
ان نقول ان سائر المعاني النفسية - سواء قبل هذا التطور أو بعده - تجددت
ونمت . فهو قبل هذه اليقظة يتقدم بالابتهالات الصوفية التي تؤمن بوحدة
الوجود ، وبعدها يرى الحير والشر أمرين متلازمين ، بل يجعل أحما هو الذي
يحكم قلبه . وبعد تلك اليقظة ايضاً يؤمن ان الانسان غير مسؤول عن قسمة
الحياة إلى حلال وحرام . وعلى الرغم من الطمانينة التي تبدو بعد اليقظة ،

١ نصيدة « افاق القلب » - خمس الجلوت : ص ٥٥ .

نجدد قلقاً لا يستقر به الحال لحاجته إلى قلب يتعاطف مع قلبه ، قلقاً في وقفته أمام البحر ، حتى إذا بلغ النهاية عند قصيدته « الآن »^١ (١٩٢٦) ، إذا هو صوفي واصل :

غداً اعيد بقايا الطين للطين وأطلق الروح من سجن التغامين
وأترك الموت للموتى ومن ولدوا والخير والشر للدين
والبس العري درعاً لا تحطه أيدي الملائك أو أيدي الشياطين
فلا تروعي نار الجحيم ولا مجالس الحور في الفردوس تغريني
غداً اجوز حدود السمع والبصر فأدرك المبتدا المكنون في خبري
فلا كواكب إلا كان لي سبل فيها ولا تربة إلا بها أنري

ولكننا نلح من هذا القلب مظاهر للثبات : فمنذ البدء يؤمن الشاعر بالقلب ، ويستنم إلى الطمأنينة النفسية ، ويتحدث عن حبه الذي رفضه الناس ، وعن ضميره الذي قدسوه ، وقلبه الذي أحرقوه . وتظل هذه المعاني هي صورته الصحيحة ، مهما تتجمع حولها صور الجلود العاطفي أو القلق النفسي أو العطف على الناس . حتى لو أردنا ان نقيم من فهمه للخير والشر والمسؤولية الانسانية والطمأنينة الصوفية والعلاقة بين الله والانسان ، فلسفة لا يعترجها تناقض في اصولها لما وجدنا ذلك أمراً بعيداً . ومعنى هذا ان القاعدة الفلسفية في شعره سليمة ، وان كان القلب العاطفي يغير أحياناً من قسائها .

ولا يخطئه التأمل لشعره ، رؤية تلك الرابطة القوية ، بين نفسية الشاعر والعناصر الأربعة من ماء و نار وهواء و تراب . وهذا يرجع ، فيما نرى ، إلى تصوّره الانسان تصوّراً صوفياً . وإلى إلحاحه الشديد على أحوال النفس الإنسانية ، دون الموضوعات الأخرى ، فإذا كانت وقفته ازاء الديدان او بين الجحيم أو الموت والتحرر من الجسد ، ذكر التراب كثيراً . أما النار فهي دائماً في داخل نفسه ، ولعلّه يرمز بها إلى احتدام الشهوات ، وبخاصة حين

يسأل : أهي شعلة الإله ، أم شعلة الردى . ثم يرجو الله ان ينزعها من نفسه
ويضع في مكانها جبرة الايمان (أي يبدل ناراً بنار) . واحدى قطعه المترجمة ،
عنوانها « الشرار »^١ وهو يقول فيها :

ناري تشبّ وترفر
والشرار السجين في الجذوع والقشور
يتوائب الى فوق
فلا تلمحه العين
حتى تلفه ظلمة اللل في ثنايا جلابيبها .
ويقول أيضاً :

ناري تمد وتلهث وتلملم ألسنتها
والرماد يختم شفيتها على مهل .

فالنار هي القوة الدالة على الحياة ، هي رمز الطاقة الداخلية ، وليست هي
كما عند ايليا ونسب ، رمزاً لما في الخارج من أمل أو ألوهية . أما عنصرا الماء
والهواء ، فيستلآن لديه في البحر والرياح . والبحر محبب الى نفسه ، لأن نفسه
صورة للبحر ، كما هي صورة للرياح . غير ان البحر أحب إليه لانه يمثل المنظور
والمسوع من آثار الله في الكون ، فهو يراه في موج البحار ويسعه في
هديرها . اما الرياح فلا تمثل لديه إلا حالة المسوع . والبحر صورة للإنسان
أو النفس في عمقها واتساعها وهدوئها وثورتها ، أما الرياح فتمثل القوى الخارجية
التي تحوم حول صومعة الاطمئنان النفسي وترتد عنها عاجزة .

ولا نرى في استعمال هذه العناصر رموزاً أبعد من الذي وضّعناه ، فإن
نعيمه يقف الى جانب البحر ، ولكنه لا يتمنى ان يرتقي في أحضانه ، وإذن

١ هس الجفون - ص ١٢٦ .

فليس البحر لديه رمزاً للعودة إلى الطفولة مثلاً . وهو يتحدث عن النار ولكنه لا يرمز بها إلى الحبّ - إلهياً كان أو إنسانياً - فليست تمثل هذه العناصر ، إلاّ قوى : النار الداخلية قوة داخلية ، والريح هي القوة الخارجية التي تحاول ان تطفئ القوة الداخلية أو تضعفها ، والطأينة هي الحصن الذي تلجأ إليه النفس ، والبحر هو الرابطة التي تجذب النفس من داخل صومعتها إلى الوجود الخارجي ، إلى الحياة . والانشيد التي يتغنى بها الشاعر في وحدته أو عند منظر من مناظر الحياة ، كالبحر والدودة وورقة الحريف ليست إلاّ صلوات نفس ، وفيها من الصلوات قوة الاشارات وعمق التأملات .

ولا يفوتنا أن نلاحظ نسبة النتاج الشعري عند نعيه . فمن ثلاث قصائد تحمل تاريخ سنة ١٩١٧ وقصيدتين سنة ١٩١٩ ، وثلاث سنة ١٩٢٠ ، وقصيدتين سنة ١٩٢١ ، ارتفع نتاجه إلى تسع سنة ١٩٢٢ ، وست سنة ١٩٢٣ . لماذا انثال عليه الشعر عام ١٩٢٢ ؟ إن بواكير الشعر عند نعيه نمت في الحرب العظمى ، وفيها عبّر الشاعر عن جمود عواطفه (عدا قصيدة أخيه) ثم كانت سنة ١٩٢٠ ، وما تزال آثار الحرب آخذة بمخناق الإنسانية ، ثم تكشفت الأزمة الاقتصادية بعد هذا العام ، وإذا الشاعر يستيقظ ، وإذا هو يرحب بالانطلاق . أترانا نستطيع أن نقيم أية علاقة بين ما كان يحدث في الحياة العامة وبين هذا الشعر ؟ وهل ليقظة القلب عند نعيه صلة بذلك الانعتاق من عقال الحرب وآثارها ؟ أياً كان الأمر ، ففي عهد اليقظة القلبية نفسها ، أسمعفت القرية وهجم الوحي الشعري . نضيف إلى ذلك ظهور الرابطة القلمية سنة ١٩٢١ ، والدور الخطير الذي قام به نعيه في انشائها ووضع اسس نظريتها النقدية .

ومع أن نعيه عاش يستمد كل وحيه من نفسه ، في أحوالها المتفاوتة بين صعود وهبوط وقوة وضعف ، ومع أنه يمين على المجتمع بالحب - الوهمي - الذي يمنحه له ، مع ذلك كله ، فالحقيقة التي لا سبيل إلى انكارها ، أنه شاعر لم يبتذل ملكته الشعرية مرة واحدة ، ولم يتسلق شعوره أبداً - بل كان دائماً

مستلهاً لما يؤمن به . وفي هذا وحده ما يجعلنا نشعر بالأسف على انه انصرف
عن حقل الشعر ، إلى حقل النثر ، ولعله وجد المجال هنا أكثر اتساعاً لنزعه
الاستغرافية التأملية ، التي لا يحتلها الشعر بما طبع عليه من تركيز ولح
وإيجاء .

نسيب عريضة

ولد في حمص (سورية) وانطعت في لغة مفاتيح طبعها
الساحرة . تلقى تعليمه الابتدائي في المدرسة الروسية فيها ،
ثم انتقل الى دار المعلمين الروسية في الناصرة ، شأن زميله
نبيه . هاجر إلى نيويورك سنة ١٩٠٥ وأسس سنة ١٩١٢
مطبعة اللاتنيك ، وعنها أصدر مجلة «الفنون» التي تمهدت نتاج
المهجرين قبل تأسيس الرابطة القلمية . تزوج من نجية حداد
شقيقة عبد المسيح وندره . ولم يكن موقفاً في حياته العملية ،
فاضطرب الى أن يمش عيش الكفاف مقترفاً على نفسه منصرفاً
الى الأدب والصحافة بكل قواه . توفي سنة ١٩٤٦ ولها
صدر ديوانه الفرد (الأرواح الحائرة) .

منذ عهد مبكر، أدرك نسيب ان قسمته في الشعر ليست هي قصة الشاعر
الذي يتحدث عن الجمال في الناس والأشياء ، وانما وجد في نفسه ميلاً جارفاً
الى الحديث عن ظلام العيش وفيافي التيه وظلم القدر وغروب الأمل ، وعن
الخداع والشقاء والفراق والدموع ، وعن الفقير والطريد والنبي المحترق ،
والعذراء التي تبذل عرضها في سبيل العيش ، وعن المجدد الذاهب والعظمة
المحطمة ^١ :

باطلاً ترجون لحناً مفرحاً قَطَعَتْ أَطْرِبَ أَوْتَارِي الْعَبْرَ
فدعوا قلبي مع الباكين في مَأْتَمِ الْعَيْشِ عَلَى حَالِ الْبَشَرِ

١ قصيدة « حديث الشاعر » - الأرواح الحائرة : ص ٢٠ .

ولسنا ندري لم اختار الشاعر - أو اختير له - جانب الألم والدموع والرائه ، وإشاح بنظره عن الجانب الضاحك الجليل من الحياة . ولكننا ندري يقيناً أن شعر نسيب ، ظلّ صورة صادقة لهذا الاتجاه المبكر ، وأنه لم يبارح بعيداً ، دائرة الحزن والألم والحيرة في حياته النفسية والفكرية . غير أنه بدلاً من أن ينذر نفسه للحديث عن ظلام العيش وظلم القدر والخذاع والشقاء والفقر ، بما يعيش فيه الناس ، رأى في نفسه صورة لكل هذه الأمور ، فتحدث عنها ودار حولها وتحرّم بها وتعمق مأساتها ، مؤمناً أنه يصور الألم الانسانيّ عامة ، من خلال ذاته المتألّمة .

وما كان نسيب غافلاً عن الألم في حياة الناس ، ولكن الذي دفعه في اتجاه ذاتي انطوائي ، هو ذلك الشعور بالتفرد ، الذي واجهه الشاعر المهجري ، ويواجه الانسان الرومانطيقي في العادة . وهو شعور بالتفوق والاستقلال والتّمييز عن الناس والبيئة ، ومحور هذا الشعور عند نسيب ، نوع من المقاومة النفسية ، مخافة أن تذوب شخصيته المتميزة ، في بحر واسع كبير . وإذا كان نسيب قد تطور في شيء - عدا العمق الفلسفي في شعره - فإن صورة تطوره في أنفسنا تتخذ شكل حلقات مترابطة ، ولكل حلقة فيها خصائصها ومميزاتها ، ولا بأس أن نكون إحداها متسعة بالقوة ، والآخرى متميزة بالضعف مثلاً ، فهذه حال النفس الانسانية في شيء من تقلبها ، غير أن نسبياً لم يكن يقوى أو يضعف إلا بعد أن يستنفد القوة ، أو يسأم الضعف .

وأول حلقة في حياته النفسية - كما يصورها شعره - تمييز بما سيناها الشعور بالتفرد والتفوق والتّمييز والاستقلال ، ولهذا كان نسيب يتشبث بالقوة والجلد على تحمّل المصاعب والألم ، ويشق طريقه وحيداً لأنه لا يحب أن يطرح أعباءه على الآخرين . وبهذا الشعور تنطق قصائده في هذا الدور ، حتى تلك القصيدة التي ترجمها عن الشاعر الروسي نيوتشف ، فانها تعبير عن الجلد ومغالبة الألم

في صت ١ :

صناً ولا تظهرن ما في فؤادك من شواعر وأمانٍ وحيها انكبا
دعها تغب في خفايا القلب إن يزغت في جوته مثل بدر ضاء فاحتجبا

من أين للمرء أن يبدي عواطفه وكيف يفهمك الأذنون والغربا
أبدركون بماذا انت منتعش إن المعاني ان قيلت حوت كذبا

وهذا الشعور بالتفرّد راجع إلى عاملين : إلى فقدان من يستطيع فهمه أو
مشاركته العاطفية بين الناس ، ولذلك فهو يشرب وحده : « اشرب وحيداً
أيّهذا الفتى » - وإلى تميز ذاتي في نفسه التي لا تهش لما يشّ الناس له ، ولا
ترتضي ما يرتضون ٢ :

قلت دعوني مطرقاً حائراً فليس لي في لهوكم مطمئع
من لي بأن أطرب والنفس قد أمت على أساعها برقع
إذا سمعتم فأنا سامع ما ليس يُصيّم ولا يمتنع
أبعد من ضجة الحنايكم عاصف أنغام به أرتع

ولذلك أحبّ ان يظهر بمظهر المتجلّد القوي الذي لا يشكو ولا يتذمر
ولا يحبّ ان يستدر عطف الناس على آلامه . قال بصوّر شعوره هذا ، في
قصيدة « دعني وشأني » ٣ :

قل : افتقرنا فلم نلجأ إلى أحد وقل فجعلنا فلم نخضع لأحزان
وقل : عطشنا وكان الماء قسمتنا فلم نردّه وعفناه لظمان

١ قصيدة « الصمت » - الارواح الحائرة : ص ٢٤ .

٢ قصيدة « في جلسة طرب » - الارواح الحائرة : ص ٤٧ .

٣ الارواح الحائرة : ص ٥٠ .

وقل : عشقنا فلم يعلم بنا بشر
 وقل سهرنا فلم نشك السهاد إلى
 وقل شقينا فلم نخضع لذي صلف
 ولا الحبيب ولا فخر بكتان
 نجوم ليل أضأت فوق عيان
 ولم نحارب شقاء بابنة الحان

تأمل هذا الشاعر القوي الذي لا يشكو ولا يهرب ، « ولم نحارب شقاء بابنة الحان » . ولذلك نرى أن رومانطيقية نسيب في مبدأ أمرها ، لم تكن من النوع الضعيف الذي يستجدي عطف القلوب ، وقد ظلّ هذا الشعور بالقوة حياً إلى نفسه حتى حين فارقه القوة وغداً ضعيفاً . إن علاقة نسيب بالقوة ، كانت في مطلع حياته نوعاً من الشعور الذي يوجّه الحياة ، ثم أصبحت بعد ذلك حينئذٍ إلى القوة وأملًا يداعب النفس بقرب عودتها .

ولذلك نرى نسيباً في هذه الحلقة الأولى من حياته النفسية ، يثور لدى كل بادرة همّ بالظهور في نفسه . وإلى جانب ذلك كثره نجد في هذا الدور بذوراً من الحيرة ، ولكنها ليست حيرة عميقة ، بل هي استهفامات أساسها أيضاً شعوره الأصلي بأنه شاذّ في نظرته إلى الأشياء : يهوى منظر الذبول ودমে الفقير ، ويتساءل كيف لا يهوى الناس مثل هاتين الصورتين ، ويستفهم ، في صرعة تعجّله عن تعمّق المشكلات ، عن عدم العدالة في الطبيعة نفسها ، وعن بعض الأمور المحيرة في النظام الكوني^١ :

لماذا التناسل والنسل ندرى بأن الحياة له قاتله
 لماذا غلام يموت وتبقى شيوخ تنقل في العائله

ولكنها حيرة لا تغدّ جذوراً عميقة في نفسه ، إذ أن شجرة الحيرة هذه ، مستجدة في نفسه أما كن صلبة لا تستطيع شقّها ، فتكف عن إرسال بعض الجذور . ومستجدة أرضاً لينة في مشكلة الفناء وسير الإنسانية نحوه ، فتركز

١ نصيدة « لماذا » - الأرواح الخائفة : ص ٤٥ .

هناك ، وتعدّ جذورها طويلة ، حتى تقتلها ربيع الموت .
 وفي الحلقة الثانية — وهي تشغل فترة من الحرب العامة ، وتستمر إلى ما
 بعدها بقليل (١٩١٥ — ١٩١٩) ، أخذ ذلك الحصن من القوة والجلد
 يتداعى . وجعلت الصلابة القديمة تنفتت ، وأحسّ الشاعر بأن تفرّده العبقرى ،
 لا يفنيه عن الناس ، وثاقت نفسه إلى الصديق ، وحنّ إلى إنسان يشاركه
 آلامه . وحين أحسّ بالتخاذل الجديد ، ذهب يعتف نفسه المترددة التي كَلَّتْ
 عن السير قبل الأوان ، في قصيدته « على الطريق » ، (١٩١٦) ١ :

لماذا وقفت بخوفٍ وحيره
 أيا نفس عند الطريق العسيرة
 ألا امشي فإن الحياة قصيرة
 ألا امشي .

.....

لماذا العتاب على ما انقضى
 أنرجع بالعتبِ عُمْراً مضى
 شقينا ولكن شقانا الرضى
 ألا امشي .

وأخذ نسيب في هذه الفترة يرى نفسه في مرآيا جديدة ، وكان أوضح المرايا
 جلاءً أمام عينيه ، وطنه الذي ابتلى بالحرب والمجاعة والضعف ، فاستطاع
 الشاعر أن يغمر كونه النفسى في تيار من الوطنية ، ولكنه لم يجد في صورة
 وطنه إلا صورة نفسه المحبلة بالألم ، فنظم « ترنية السرير » ٢ على لسان
 أمّ منكوبة :

١ الأرواح الخائفة : ص ٦٠ .

٢ " " " : ص ٦٣ .

ظلامُ الليل قد جَنّا وبوق الممّ قد رنّا
 فم يا طفلُ لا يهنا غنيّ بات شعبانا
 قمام اليأس غطانا فم لا عين ترعانا
 إذا ما صبّحنا حانا حسبنا النورَ أكفانا
 ألا يا همّ يكفينّا لقد جفت مآقينا
 لو أن الدّمع يغذونا أكلنا بعض بلوانا
 بكى طفلي وما نأما وقضى العمرَ صواما
 جنى الآباء آثاما عليها الله جازانا

والقصيدة من أغانيه الحزينة ، الجميلة بحزنها العميق . وإذا أخذناها على أنها صورة لنفسه في هذا الدور ، فما تزال تتمّ على شيء من التماسك ، على رغم ما فيها من شكوى ، وهي على حزنها لا تزال موشّعة بالأمل . ونظر نسيب إلى وطنه فثار على ضعفه ، وكان في حقيقة الحال يتمّ الثورة الحائقة التي بدأ يحارب بها نفسه - كان هو والوطن حينئذٍ صورتين متشابهتين ، إلّا أن الضعف في الوطن مكبّر واضح ، فتشعر نفسه لهول ما هو مقدم عليه من ضعف ، بخطى سريعة . وفي قصيدة «النهاية» تبلغ هذه الثورة ذروة حدتها:

كفّنو .

وادفنو .

أسكنو .

هروّة اللحد العميق

واذهبوا لا تندبوا

فهو شعب ميت ليس يفيق

هتك عرض

نهب أرض

سنتق بعض

لم تحرك غضبة

فلماذا نذرف الدمع جزافا

ليس تحيا الخطبه

لا وربّي

ما لشعب

دون قلب

غير موتٍ من هبة

فدعوا التاريخ يطوي

سفر ضعف ويصفي كتبه

ولنتاجر

في المهاجر

ولنفخر

بمزايا الحسان

ما علينا إن قضى الشعب جميعاً

أفلسنا في أمان

ربّ نار

ربّ عار

ربّ نار

حرّكت قلب الجبان

كلها فينا ولكن

لم تحرك ساكناً إلاّ اللسان .

والقصيدة روح ملتهبة ، حطمت التفاعيل الرتيبة ، وانطلقت كالقذائف
تقع هنا وهناك ، فترعب او تحرق ، ولكن هذا الانطلاق الفائر المزجر
كالنيزك الهاوي ، ما يلبث أن يصير إلى رماد ؛ وما أشد ما يحسه القارئ
من همود ، حين يقرأ بعد القصيدة المتقدمة ، قصيدة نظمها الشاعر في عام تال
وعنوانها « أنا في الحضيض » ١ :

أنا في الحضيض

وأنا مريض

ذلك هو مصير النار التي هبت قوية ثم انطفأت . والقصيدة هذه صورة
للحلقه الثانية من حياة الشاعر ، حين أخذ يفتش عن قلب يعطف عليه ، ويقول
للناس في نعمة تذكر باغاني الشعاذين والمتضرعين :

دربي بعيد

وأنا وحيد

أفلا رفيقٌ أو دليلٌ في الطريقُ

أفلا سلاحٌ أو دعاة من صديق

وارحمته لمن يسير بلا وطاب

بين القفار وقد تعلل بالسراب

ويحيط الصمت بالشاعر فلا يسمع مجيباً :

ما من مجيب

ما من حبيب

ويدرك في لحظة من لحظات الشعور بالتغير ، ان الدنيا حالت عما كانت
عليه ، وان عهد المروءة امضى من الوجود . أين غاب ذلك العصر الذهبي -

عصر الوفاء والنبيل والكرم ؟ أين غارت نجومه ؟ لا عجب إذا عفى ذلك العهد
بعد ان أصبحت «كم» هي مفتاح كل شيء. المال ... المال ... هو سر التغير،
أما الكرم والمروءة فلم يبق منها إلا أطلال .

وعادت إلى ذهنه صورة الخطبة - « فلماذا نذرف الدمع جزافاً .. ليس
تحيا الخطبة » - ورأى زهد الناس فيه وفي العطف عليه ، وعاد من جديد يمسح
الضباب عن مرآته الكبرى، عن الوطن، فرأى سورية شجرة يابسة يعيش فيها
البوم ، أو عظمة عرق الذئب ما كان عليها من لحم ، وآها مثله مضيافة تطعم
الناس وهي جائعة، كما انه هو يبذل الحب فلا يجد من يقبله منه، ويظل جائعاً
إلى حب قلب آخر ينبض مع قلبه . وآها وقد جنت عليها الحرب ، كما جنت
على القوة التي كانت في نفسه ، فأخذ قلبه يتصاعد بخوراً على مأساتها^١ :

بخور قلبي يحترق قربان دم
ألم يئن ان ننتعق من الأمم

وسورية مثله أيضاً مشغولة بالصلاة، كلما تكالبت عليها أيدي الظالمين، وهو
مشغول أيضاً بالصلاة ، مع ادراكه انها لا تردّ عدواناً :

هيات عند الوتر لا تجدي الصلاة
شعبي سيبقى في الملا عبد الفزاة

وأخذت الغربة تثقل عليه، فتمثل نفسه «المسافر» الذي ترك بلاده - موطن
العرار وابنة الصحراء - تحذوه الآمال وتهيب به : سر ، تشجع^٢ :

فمضى خائضاً غمار الصعاب يتلظى حسامه في القراب

١ قصيدة « لثغات وطنية - على المذبح » . الارواح الحائرة : ص ٨٠ .

٢ قصيدة « عودة الفارس » - الارواح الحائرة : ص ٩٧ .

يتوخى شرابه من مراب لاح العين في رؤوس الروابي

يتلمع

سار في دربه الطويل سنينا يتناسى أشواقه والحنينا

يبتغي أن يدافع التينا عن فتاة تسيل دمعاً سخينا

تضرع

* * *

هذه هي صورته في الدور الأول ، بصارع كل شيء متجلداً ، لا يشكو الصعاب . وتذكر وهو في الدور الثاني هذه الصورة ، تذكر كيف هاجر ليقتل التين الذي سبب له الفتاة - رمز الحرية - ثم أدركه التعب والأصوات تناديه : ارجع ... اسع ، ووقع ضعيفاً مريضاً يصيح « أنا في الحضيض » ، وانتصر التين ، وابتلع سورية الجميلة ، كما انتصر تين الحياة الصاخبة ، فابتلع الشاعر ، بعد أن جذبه ونثره وألقاه على الأرض متهاثراً كبيراً .

كيف انتهى دور الضعف :

لا نجاح ولا دعوة إذن ، فليقدر الشاعر لنفسه عودة حليمة ، وليدمت حياته مضجعا ينسبها الألم - غابت صورة الوطن من نفسه ، في زحمة نضاله السياسي ، وامتع معاني الضعف والقوة ، ولم يعد على المسرح إلا نفسه في جو ليلى - كالجو الذي يسيطر على رشيد أبوب - ذي ثلاث شعب ، الليل الحقيقي وليل العيش وليل القبر ، وهو يمقت هذا الليل المتشعب المنبثق على صدره ونفسه وحقيقته ، ولا يطمئن إليه ، كما يطمئن إليه رشيد :

لقد طال ليلى فهل من صباح وطال اضطرابي فهل من سلام
أيا نجمة في أعالي السما أطلت السكوت فهل من كلام

١ قصيدة « أيا نجمة » - الأرواح الخائفة : ص ١٠٧ .

ووجد نفسه في هذا الليل واقفاً عند مرقة المناجاة ، فإذا هو في الحلقة الثالثة من حلقات حياته ، يعبث في دور حلمي حقق له كل ما عجز عن تحقيقه من قبل ، دور عاد فيه إلى النفس يستبطن ما يدور في داخلها من صراع . وقد امتد هذا الدور من سنة ١٩٢٠ - ١٩٢٧ ، وفيه يتجلى مدى الحلم الذي أخذ الشاعر يفرق فيه ، إذا تذكر الوطن والعودة ، وشعوره بالحاجة الملحة إلى الابتعاد عن المجتمع . وفي بدء هذه المرحلة تراءى له الغاب ، ملجأ وملاذاً ، ثم ما لبث أن اختفى من حياته ، لأن دنيا نفسه أصبحت أحب إليه من دنيا الغاب . واستحضر الصراع بين نفسه وجسده في هذا الدور ، وهو الصراع الذي وصفنا تطوره في موضعه من هذا الكتاب ، ولذلك فإننا نسجل هنا ما لم نشر إليه هنالك :

قد يتبادر إلى الذهن ان هذه العزلة باعدت بين الشاعر والتعاطف الانساني، ولكن الحق ان شعوره بالاخوة ، قوي وازداد . لم يعد يطلب صديقاً أو يستجدي عطفاً ، لم يعد يترنم بأغاني المتضرعين والمكدين السائين ، بل اصبح يمنح صداقته ويبدل حبه . ان وحدته علمته ان الدرب طويل عير، وان الحياة أحب إليه من الفناء ، وان الجسد أقرب إليه من النفس، ولا بدّ للانتصار في هذا الصراع ، من محبة واخوة شاملة . وتسامت عواطفه الانسانية فأخذ يهب ولا يسأل ، ويعطي دون من . وهذا ما يميّز شعره في هذه المرحلة ، إذ هو يصوّر الشاعر وقد غدا النموذجاً انسانياً رفيعاً ، يتقنص مشاعر الناس، ويعبّر عن حالهم المؤلمة ومأساتهم المحتومة . ولم تعد الاخوة رابطة صداقة ، بل أصبحت رابطة إنسانية عامة ، يقوّي منها الموت نفسه ^١ :

فلنسر في الظلام في القفر في الوحشة في الويل في طريق المجاهد
فلنسر اعزّلين إلّا من الحق سلاحاً والفكر حادٍ وقائد

١ قصيدة « يا اخي يا اخي » - الارواح الحائرة : ص ١١١ .

وإذا اشتدت الذئاب عواءً فلنقابل عواءها بالنشاند
وإذا احلوك الظلام أضناناً مشعل القلب مثل نار المواعد

ويستمر نسيب في الضرب على وتر الأخوة ، مصرحاً أحياناً ان الموت هو الشر الذي يجتثها علينا^١ :

ادن مني إنا شيهان نرعى دمنة العيش جاهلين الجباله
ادن مني إنا طريدان في فقرٍ وكل منا يخاف خياله
وكلنا ضلّ الطريق ولا يد ري وكلّ منا يراقب آله

وانتفت النفعية من هذه الأخوة ، وحلّ محلّها تضحية مثالية ، يقدم فيها الحب ، دون سواء ، اما الماديات فلا مقام لها هنا^٢ :

هاك لا هاتِ يا أخي هاك ما قد ملكته
هاك حبّي وانه صرف حبٍّ محضه

وسننهم كيف يتقص نسيب الإنسانية في نفسه ، فلا يحسّ أنه منفرد^٣ ، ولا هو الضعيف الذي ينشد معيناً ، بل هو الرمز الإنساني ، هو الحالة التي تتكرر على ظهر الأرض ملايين المرات. وسننهم ذلك إذا نحن سنعناه بتحدث عن السّامة والملل والأمل والشقاء باسم الانسانية كلها لا باسم نفسه ، بلغة الجمع لا بصيغة المفرد ، في تلك الذروة من شعره ، قصيدة « من نحن » .

ففي صيف عام ١٩٢٤ ، نجد صورتين متتاليتين . صورة للشاعر في شهر حزيران ، وقد جلس يعاتب نفسه لأنها تبكي ، ويسألها عن سرّ بكائها ، ويقرر انها تنوح بلا سبب معروف لديه ، وذلك في قصيدته « يا نفس لا تبكي » .

١ قصيدة « اذن مني » - الارواح الحائرة : ص ١٤٦ - ١٤٧ .

٢ قصيدة « هاك » - الارواح الحائرة : ص ١٦٤ .

والقصيدة تجل بظهر القوة الذي يستر نواة ضعيفة. فالشاعر ما يزال يحنّ إلى العهد الذي كان يترفع فيه عن الشكوى والبكاء، بينما هو في حقيقة أمره يبكي، ويدفع نفسه إلى البكاء، وهو يلومها لأنها تبكي، ويدكرها بالذبول والتغير والفناء، ثم يقول لها... إنك تنوحين بلا سبب، أي انه يوجد لها السبب، ثم ينكره عليها. غير انه في شهر تموز من العام نفسه، اخذ يتحدث عن الإنسان عامة، وعن اخفاق سعيه ومخادعة آماله^١:

أبت ليالينا الطرب	واستوحشت أيا منا
والعمر ولتى وذهب	ولم نزل منه المني
هيمنا بربات الحجال	فما قنعنا بالصور
وكم ظفرنا بالوصال	فلم نجد فيه الوطر
من نحن؟ هل نحن بشر*	نحيا ونغضي حاملين
أم نحن من طين الضجر	لسنا كباقي العالمين
سارت قوافل الأمل*	ونحن في الفقر هجود
وغادرتنا في الطلل	نبعث عما لا يعود
هل نحن ظل* قد نوى	والذّوح ولتى وغبر
أو نحن في الأرض نوى	قد نبذت بعد الشر
آماننا مثل الرمال*	عطشى وتسقيها البحار
يخلقها ليل الخيال	يمحقها نور النهار
أدار في القوم الكؤوس	لما رأنا نائمين
ساقى سعود* ونحوس	فما برحنا ظامئين

١ قصيدة « من نحن » - الارواح الخائنة : ص ١٥١ .

من نحن ؟ لسنا كالملا	ولا نبالي بالعجاب
لا نظهر الشكوى ولا	لنا على الدهر عتاب
ذاقت على نطع الشقا	أرواحنا ما لا يطاق
فلا تبالي باللتقا	ولا تبالي بالفراق
الجم عن عجز خضع	والروح ما زالت تتور
تنضو سلاحاً ما قطع	على عدوٍ لا يخور
الشمس مالت للغروب	لا بأس فليأت الظلام
طوبى لقلب في القلوب	يرجو من الليل المرام
سيان صبح ودجى	عند الذي عاف العيان
سيان بأس ورجا	عند الذي ملّ الزمان

هذه هي القصيدة . ومن لا يتتبع النموّ في شعر نسب ، لا يستطيع أن يدرك لم تتخذ منها صورة كبيرة للتجسد الذي جعل الفرد في مواجهه الذاتية ، يعكس صورة عامة للإنسانية في بعض آلامها . وقد حاولنا ان نرسم صورة سريعة لذلك التطوّر النامي ، ليمكن القارئ من الوقوف عند هذه القصيدة ، وقفته عند نهاية سائحة . وسيجد القارئ كيف ظلّ الشاعر معجباً بشخصيته القديمة ، التي لا تظهر الشكوى ولا لها على الدهر عتاب ، وأنه وقف وقفة المتجلّد الراضي في نهاية القصيدة ، وهو يقول : « لا بأس فليأت الظلام » . ونشير في هذه القصيدة إلى صورة مفردة ، وهي صورة « الجلاد والنطع » ، فلمنا من الصور التي يجبها نسب ، ويكررها في شعره . وقد استطاع الشاعر ان يصوّر جفاف ينبوع النفس تصويراً متكاملًا في صوره المتتابعة : طين الضجر - الظلال الذاهبة - النوى المنبوذة - الرمل الذي يشرب ماء البحر ويبقى ظمآن - الكؤوس التي لا تطفئ الظمأ - القشرة الصلبة التي تواجه بها العجائب

والآلام - عدم المبالاة باللقاء والفراق - ضرب الروح بسلاحها في جثة هامدة - لقاء المغيب عند اشتباه الليل والنهار .

وكل واحدة من هذه الصور، تدلّ بمفردها على حقيقة كبرى ، هي السّامة أو الملل . ولكننا إذا تعمقنا هذه الصور ، وجدناها في أكثرها ، ذات دلالة عامة على العقم : فالطين صورة للعقم والتجبر ، وكذلك هي النواة الملقاة ، وكذلك هو الزواج بين الرمل والبحر . أما عدم المبالاة باللقاء والفراق، فيدل على العقم العاطفي المطبق . ان يد الجفاف قد اعتزقت كل شيء، وامتنعت ماءه وحياته ؛ فهل نستطيع أن نقرن بين هذه القصيدة، وبين الحيرة المبكرة ، التي كان الشاعر يتيه فيها ، فيتساءل عن الضرورة إلى التنازل ؟

إذا صحّ ذلك ، فقد استطاع الشاعر في قصيدة « من نحن » ان يرمي كل الإنسانية بالجفاف ، ويقعد بها عن النمو والتوالد والتكاثر ، ويضرب دونها بسور السّامة ، معلناً لها ان ليس هناك من حقيقة لحياتها ، وإنما هناك حقيقة صريحة في موتها .

وإننا لنقيم هذه القصيدة قمة في شعر نسيب ، لكي تعين لنا امتداد الخط النفسي ومدى اتجاهه بعدها . ففيها يرحب الشاعر بالظلام والموت ، بعد أن توازنت فيه القوى المتصارعة وكفت عن صراعا « سيّان صبح ودجى » ... ولا نرى الشاعر يستدعي الموت ويرحب به إلا في قصيدة أخرى ليس فيها مثل هذا التوازن، قصيدة عنوانها « أمام الغروب »^١ ، لا ندري انظمتها قبل قصيدته « من نحن » ، أم بعدها . وفيها يبدو الشاعر كالطائر الذي يرتش فرقاً ، وهو حيناً يقول للشمس « رويدك لا تسرعى » ... ثم يقول لها : « أشمس الحياة اغربي » وكلتا القصيدتين نظمتا في عام واحد ، ولعلّ هذه أسبق من تلك ، لأن اعتدال التيارات فيها لم يتمّ بعد . وكلتاها تمهيد لرحلته النهائية في « على

طريق ارم ، ، وهي رحلة شرحناها أيضاً في غير هذا المكان . ونضيف هنا ان مقدمات « على طريق ارم » ، موجودة في قصائد سابقة . فالشاعر يقول في سفر ولیم كاتسغليس :

خير الدروب مجاهل تخفي الطريق إلى ارم^١

ولذا رثى أخاه تساول عن مصير الفكر وبنات الصدر والعواطف الإنسانية ، وكل هذه رافقته في رحلته في قصيدة « نار ارم » ورسم لها نهايتها بعد أن أسف لتخليه عنها ، وخذلانه لها في القفر .

وبعد أن شاهد الشاعر نار ارم ، واجه الموت مواجهة صلبة قوية في موت شاعره المحبوب ابي فراس ، وقصيدة « احتضار ابي فراس » (١٩٢٧)^٢ ، هي خاتمة هذا التدرج النفسي ، وفيها اتحدت الشخصيتان ، شخصية الشاعر الحديث ، وشخصية الشاعر القديم ، فأبو فراس هو نسيب حين يقول :

قد دُحرنا وفرّ صبحي وزال الحلمُ عني وهُدَّتِ الأركانُ

هو نسيب المغلوب في معركة الحياة ، وهو أيضاً نسيب الذي لا يزال يتشبّث بالقوة والجلد حين يطلب إلى النسر أن يأكل لحمه ، وابو فراس هو الرحالة الذي سار إلى نار ارم ، لأنه رأى من زاوية فلسفية ، أن الموت بدء انطلاقه :

قد كنت في أسر ولم أفقه وقد حانت نجاتي
لاني أرى نور الخلو د يضيء في كل الجهات
فاطفئ سراجي واسدل الستر الأخير على حياتي

١ قصيدة « المسافر » - الأرواح الحائرة : ص ١١٤ .

٢ الأرواح الحائرة : ص ٢٠٩ .

ولذلك فإن « على طريق ارم » و « احتضار ابي فراس » ، قصيدتان تعالجان موضوعاً واحداً بطريقتين مختلفتين . إحداها معنية بالمسافة الزمنية بين المولد والقبر ، والاخرى هي التي تلقى الموت وجهاً لوجه .

وبعد « احتضار ابي فراس » ، أصبح شعر نسيب إماماً ترديداً لبعض الأفكار السابقة ، او هبات فاترة في مناسبات معينة . غير ان شعره فقد روحه الفلسفي القديم ، وثورته الصاخبة ، واستسلم إلى السكون ، ولم يبق فيه ما يمثل نسيباً ، إلا شعوره المبكر ، بان الحزن نصيبه في الفن الشعري ، وان قلبه لا يفتأ يجنو على الظلمة والسواد والدموع . والا اعتداده بأنه لا يشكو ، بل يكتم عن الناس حزنه وشغاه .

في هذه النظرة السريعة التي طافت بنا على شعر نسيب كنا نهدف إلى تصوير هذا التابع في الحلقات ، من حيث قيامه على نوع من النموّ الفلسفي ، اكثر من قيامه عن النمو من الناحية الفنية . ونعتقد أن القوة الكامنة في شعر نسيب ، لن نقيم بوضوح إلا بعد فهم هذا التدرج ، في علاقته بالحياة ، فذلك التدرج هو السر في اكتمال هذا الهيكل الشعري الذي بدأ الشاعر بناءه سنة ١٩١٢ ، وانتهى سنة ١٩٢٧ . وكل قصيدة تعرض منفصلة عن هذا الهيكل الكبير ، تفقد شيئاً - ولو ضئيلاً - من الانسجام . ولذلك كان شعر نسيب هو تلك الصور المتجمعة حول نفسه في انتقالها خلال تلك الحلقات ، فهو شعر متصل بنمو نفسه اتصالاً وثيقاً ، ومن ثم كان السموّ في شعره ملحوظاً في ارتباطه على شكل عقد كامل ، اكثر منه في كل قصيدة على حدة . ونسبب - قبل كل شيء - شاعر يعيش ليسجل الحركة النفسية ، وهي حركة تُنقل على أجزاء ، فإذا رؤيت على حقيقتها فلا بدّ من أن تُرى وهي مكتملة . والعجيب في شعر هذا الشاعر ، أنه ليست لديه في الحلقات الثلاث ذروة واحدة ، بل عنده ذرى كثيرة ، ولكنها لا تتجلى بوضوح إلا لمن يدرس شعره في تطوّره ونموّه .

وإذا كانت حياة نسيب نائمة كالشجرة ، متفرعة كتنفرعها ، وهي مثلها
تلقى التفتح والذبول والفناء ، فإن القصيدة عنده ليست كذلك أبداً . وبما يقرّبها
لنا ان تصورهما كمنبع بئر ، وانه ينزح الماء منها سَجَلاً بعد سَجَل ، وتجيء
السجال متشابهة إلى حدّ ما ، حتى إذا تعب ألقى الدلو جانباً ليستريح ، ثم
ليستأنف العمل بنشاط جديد ، ودلو جديد وجبال جديدة . اقرأ قصيدة
« يا نفس » ، او قصيدة « من نحن » ، او غيرها ، فلأنك تجده يفرغ دلواً
إثر آخر من نبع الحيرة الكامن في نفسه ، حتى إذا أتعبه المتع قرّ هادئاً .
والسبب في ذلك ، أن القصيدة لا تولد في نفسه ، ولا تمدّ فيها جذورها ، ولا
تنبت منها انبثاق اثنا من رأس زبوس ، وإنما هي شيء يشبه المدّ والجزر ،
والأخذ والرد ، والشدّ والجذب ، هو صورة للصراع ، او تأريخ له ، لا
تحليل متدرج لبواعه ونتائج .

أعط نسيباً شرارة من الانفعال ، ثم اتركه يعالجها بنفسه ، فلأنك تجده
واقفاً أمامها كالطفل الذي يرى شهاباً يسقط من السماء لأول مرة ، لا وقفة
القديس الذي يحتمل إليك ان بينه وبين النار سرّاً مفهوماً ، او أنه على صلة
بروحها المتمردة . أما نسيب ، فليس بينه وبين ما يراه صلة من التجاوب
المباشر ، إنه دائماً ناظر مشدود ، يرى العجب العجائب ، فيما لا يراه أحد عجباً ،
وتجده أمام كل موضوع ، متعباً على حقيقته ، حقيقة « المسافر » الذي تحدث
الانطباعات الاولى في نفسه أثراً عيقاً ، فهو يسأل ، ويسأل ، ولكنه لا يجد
جواباً شافياً مقنعاً . إن علامة استفهام كبرى تطوّق شعر نسيب ، معلنة عن
حيرته ، وإذا لجّ في تساؤله ، فليس من اليسير ان يشبع ، ولذلك كانت
قصيدته قائمة بين مصراعين ، الاول : التساؤل ، والثاني : الطلب . وقل ان
تجد لديه قصيدة تخلو من الالحاح المعن في الاستفهام والأمر والنهي والحض .
وهو يتلذذ بهذه الإثارة لأنها سبيله الوحيد إلى اطلاق شرارة الانفعال التي قد
تحرّق راحته الداخلية ، لو استمرت قابضة في مكانها . ومن ثمّ امتلأ شعره

بالمفعول المطلق الذي حذف عامله : صبراً - مهلاً - رفقاً - صمتاً ، وبأداتي
التحضير والعرض : هلاً وألاً ، وبالأمر والنهي والاستفهام ، وبالفاظ مثل :
رويدك - حنانيك - ومجك - كفأك - حذار . ويغلو في هذا حتى تصبح
عباراته كلها مركبة على هذه الطريقة . وإليك قطعة نموذجية ، هي فاتحة
قصيدة له :

حنانيك نفسي ! اطلت الأنينا
رويدك - ومجك - كم نشكيننا
وكم تستغيثين ! ما تطليننا ؟
كفأك اختباطاً ، ألا تعيننا ؟
أيا ثثره ؟

ومهما يكن من أمر هذا الشعر فإنه لا يوحى بسهولة انطلاق وانسياب ،
وإذا كان هذا عيباً ، فهو أكبر عيب يعتري شعر نسيب ، وهذا هو ديدنه في
الشعر كلما كان يخاطب نفسه ، لأن شعره حينئذ يكون قائماً على الاستنكار
أو الزجر ؛ وهذا النوع من التعبير يؤكد ما قلناه من قبل ، عن الطاقة الشعرية
عنده ، وانها ليست كالنبع الذي يفيض أو كالشعاع الذي يصدر عن الشمس
والقنديل ، وإنما هي كالبرق العيفة .

وهنا نلاحظ فرقاً كبيراً بين ما يتسم به شعر نعيه من انطلاق يشبه النثر
الذي لا التواء ولا تعسر فيه ، وبين شعر نسيب الذي يتلكأ ويتردد ويعلو
فيه الصراخ ويشدد ، بين نداء وتعجب وعرض وتحضير واستفهام . وهذه
الطريقة أنقذت نسيباً من ضعف قد يعتريه في التعبير ، لو كانت عبارته متمطية
طويلة ، إذ انه لا يمتلك ناصية الجزالة ، فاستغلاله للاستفهام أو الحض ، نوع من

الانقراض ، يوم انه قادر على تسخير التعبير القوي في شعره . فلماذا استمعت
إليه يقول للبرق^١ :

ترى ما أنت ؟ ماذا فيك ؟

من سرّ ومن معنى

أحق أنت أم شك ؟

أمعنى أنت أم مبنى

وجدت في عباراته القصيرة ، قوة متأتية من عدّة نواحٍ : من إيجازها
أولاً ، ومن طبيعة الاستفهام ثانياً ، ومن نغمتها المجزوءة ثالثاً . ولكن هذا
الشعر لا يريح القارئ ، إذا جرى طويلاً في هذا المضمار .

ان قوة الدهشة والاستغراب عند نسيب ، هي سرّ الطاقة الشعرية ،
ودافعها ، ومحركها للعمل والتوثب . ولكن المدهش والمعجب وما يثير
الاستغراب في نظره ، ليس لوناً او منظراً طبيعياً أو وضعاً إنسانياً شاذاً ،
لما أشدّ ما يبعث في نفسه الاستغراب ، ويملك عليه أقطارها ، هو لغز الحياة
والموت ، وثنائية الطبيعة الإنسانية ، وحالات النفس حين تبكي أو تثور أو
تقع في اضطراب وقلق . وتملكه الحقيقة الشعرية ، كلما اتصل بهذه الحالات ،
وهي حقيقة خاضعة دائماً لقوة الدهشة والاستغراب في نفسه ؛ خذ البرق مثلاً
وهو من المظاهر الطبيعية التي جذبت انتباهه ، تجده عنده لم يعد برقاً ، وإنما
أصبح شيئاً خاضعاً للحياة والموت ، أو رمزاً لشيء متصل بها . وتجد الشاعر
قد نسي تماماً الحقيقة العلمية عن البرق ، نسبها تماماً لكي يثير حوله التساؤل
الذي يتوخاه ، فإذا لم يصبح البرق مثيراً لحيرته ، لم يستطع ان يقول فيه شعراً .
ولو شعر ان البرق شيء مفهوم واضح ، لفقدت الطاقة الشعرية دافعها للعمل .
ومرة أخرى يتضح لنا الفرق بين نعيه ونسيب ، لا في الانسياب فحسب ،

١ قصيدة « ال برق » - الارواح الحائرة : ص ١٢٩ .

بل في طبيعة الطاقة الشعرية ، وما خلفته من طمانينة عند الاول ، وحيرة في نفس الثاني ، وفي الرفقات الشعرية عند كل منها . صحيح ان الشعر عندها استبطان للنفس ، ولكنه مختلف بعد في طبيعته وطاقاته ومظاهره . والقصيدة عند نعيه - في الغالب - ذات حيوية عضوية اما عند رفيقه فإنها غير مقيّدة بالنمو - في أغلب الأحيان .

على ان هناك ظاهرة في شعر نسيب ، تميزه عن سائر الرفاق ، وهي قدرته على اكتشاف المواقع الصالحة لتنويع النغم . ولعلته في هذه الناحية أشدّ المهجريين احساساً لا بالنغمة الجميلة ، بل بالموضع الذي تستطيع النغمة فيه أن تلين وان تعنف ، أو تدور أو تستقيم أو تتحوّل عن سياق الوتيرة الواحدة . وقد تكون الفاظه ، في ذاتها ، بعيدة عن تحقيق الجرس الغنائي العذب ، ولكن النغمة العامة في القصيدة تشف عن إحساس عبق بروح الانشودة . ولولا أن موضوعه ثقيل متجهم ، لما كان هناك من يضارعه في عدوبة التنويع . وقارىء ديوان «الارواح الحائرة» ، لا بدّ من أن تسترعي انتباهه قصائد مثل «النهاية» ، و «على المذبح» ، و «يا نفس لا تبكي» . وإذا ضعفت موجة الاستفهامات الحائرة في شعره ، أصبحت القصيدة لديه أغنية رقيقة فيها وداعة حزينة ، كما في قصيدته «ترنية السرير» ، أو قصيدته «يا غريب الدار» ١ ، التي قالها في رثاء أخيه ، ومنها :

شفّني	التذكّار	وعصاني	صبري
وفؤادي	غار	إثر طيف	يسري
والدجى	بحيار	ليس بدري	أمري
أها	الأفمار	أبن ولّى	بدري

ويكثر نسيب في شعره من صور البادية ، وهي ظاهرة نراها أيضاً عند

كل من ندره حداد ورشيد أيوب ، وتدل على صلة بشعر التصوف أكثر من دلالتها على جرثومة البداوة في دماء هؤلاء الشعراء . ويعتمد نسب على الرمز العاطفي ذي الانحاء المتعددة البعيدة ، وخاصة ما يتصل بالرموز الصوفية لطبيعة موضوعه ، وعلاقته بالنظرة الصوفية والفلسفة المثالية . فاما المحور الذي تدور عليه اكثر رموزه ، فهو القافلة والرحلة ، ولذلك نجده يتحدث دائماً ، عن الربوع والدليل والظلام والحادي والنور البعيد والسراب والناقة والركب والحصى والوطاب . وسفرته في الغالب صحراوية ، وقلتها تكون بحرية . وتعجبه كلمة الدرب والدروب ، فيكررها دون ملل . وهو يتبع هذه الصور دائماً بمعنى الظلام والحيرة وترقب الشمس . فإذا تحدث عن الفناء ، عرض غروب الشمس ، وقد يعرض البحر أحياناً ، رمزاً للفناء ، وان الناس كلهم انهار تلتقي فيه . أما النار فانه لا يتحدث عنها كثيراً في شعره ، اللهم إلا في قصيدته الكبرى « على طريق إرم » ، وهي قصيدة تجمع كل صور الرحيل ، المتفرقة في شعره . ويتصل بالرحلة حديثه المتكرر عن الظلم والاختناق والتعلل بالسراب والتغذي بالوهم ، ويفتن كثيراً في نقل الصور الدالة على انتكاس الأمل والحياة ، ولديه صور منقولة من القديم ، مثل :

ونبلغ مرفاً الحطوات نحرق بعده السفنا

ففي هذا اشارة إلى قصة طارق بن زياد . وقد لمحنا من قبل شغفه بصورة الجلاد والنطع ، وهي متصلة بالخلافة العباسية ، يوم كانت شخصية الجلاد ضرورة من ضرورات البلاط . وإذا قال :

هيات يرجع ذو قروح يسى إلى الهلك

كان ناظراً إلى امرئ القيس ، وقصة وفاته في أرض بعيدة . أما صورة المسافر الذي هراق ما في الوطاب ، منخدعاً بالسراب ، فانها من الصور المحببة إلى نفسه . وهو بارع في تصوير الجفاف النفسي ، وقد يعبر عنه أحياناً بقوله :

« جفّ زيتي » .. ويقابل ذلك عند رشيد « لا جمر في موقدي » . وكلا العبارتين يدل على المحيط النفسي لكل من الشاعرين ، فالأول شاعر يشغله النور ، ويسعى إليه ، ويتصوره منطفئاً ، والثاني يحسّ الحياة وقدة في جسده ، فإذا انقضى الشباب ، فقد انقضت الحياة .

وبعد . أليس من المدهش ان يظلّ نسيب يسأل ويسأل ، وهو يعلم ان الصمت المطلق هو الجواب الوحيد على حيرته ؟ ترى لو أصبح نسيب واقعياً ، بعد ان بسأم الحيرة الطويلة ويثور عليها ، أكان يسكت عن الشعر ، لتنطق وقائع الأحوال والأحداث ، أم كان يستطيع التحول بشعره ؟ أكبر الظن ان الطاقة الشعرية عنده كانت ستنضب أو تجف ، وانه ظل شاعراً عهد ان كانت سحب الحيرة تظلمه وتمشي في ركابه حيث سار .

ندرة حداد

ولد في حص سنة ١٨٨١ . ولم يتخط في دراسته المرحلة الابتدائية . هاجر إل أميركا سنة ١٨٩٧ ، حيث عمل في التجارة والصحافة شأن أكثر ادباء المهجر ، ثم أصبح عضواً هاملاً في الرابطة اللغوية . في سنة ١٩٤١ أصدر ديوانه الفرد « اوراق الحريف » . وتوفي في المهجر ١٩٥٠ .

بينما كان الشعر آخذاً في الاستحالة على أيدي أبي ماضي ونسيب ونعبيه ، معتبداً ألواناً من التجميل الفني ، في تصوير الحقائق الفلسفية والعواطف الدقيقة والأمور اليومية ، ظلّ ندره حداد في شعره اقربهم إلى التعليية وأشدّهم ازجاء للقواعد والنصائح ، ذلك لأنه - في المقام الاول - لم يستطع أن يحيل احتقار المادة إلى شيء فنتي مفلس ، ويخرج بالموضوع عن طبيعته الواضحة الصريحة ، وإنما مضى في صراحة ساذجة يتعدت عن احتقاره للمال ، فقطع بذلك العنن الذي يقف عليه ، بحكم غربته ونأيه عن وطنه . ومعنى ذلك ان اخوانه عبروا عن الاخفاق في حياتهم المادية تعبيراً مقارباً بمسّ ناحية المال مسّاً رقيقاً ، اما ندره حداد فانه غمس يده في كبد الموضوع ، فعادت ملطخة بالدماء .

واننا لنحسّ مبلغ أساءه على اخفاقه ، من ذلك الموقف الاعترافي الصريح ، وهو يحدث ابنه عن نفسه وعمّا جناه من الحياة ١ :

أنا يا ابني لم أنل ما عدّه الناس رخاء
 لم أحز مالا ولم أحسد عليه الأغنياء
 أنا للمال نظير العيس إذ تحمل ماء
 هو للغير وما نلت من المال ارتواء
 اعظم الناس نجاحاً اعظم الناس دهاء
 خلقوا للكسب لا يخشون في الكسب الساء
 هم قساة القلب لا يرعون عهداً أو إخاء
 وهم إن يستطيعوا حبسوا عنا الهواء
 لم أكن منهم وهل يفلح من عاش حياء
 عشت بين الناس لا أصحب الا الفقراء
 لا أبالي ان أكلت الصبح ما كان عشاء
 ولزمت الصمت لا أشكو هوماً أو شقاء
 هكذا عشت ولا أطلب ان تحيا اقتداء

ان طبيعة ندره حداد في حياته واخفاقه وصمته لتوضّح لنا تلك العلاقة
 المريرة التي تطورت مع الزمن بينه وبين المادة . وهذه القطعة في صراحتها
 تدلنا على انه كان يشعر بمسؤوليته الذاتية ، في ذلك الاخفاق ، ولذلك فانه
 يوصي ابنه بأن لا يقتدي به بل يجمع المال :

اجمع المال إذا استطعت « ولا تنس العطاء »
 وإذا اخفقت سعيّاً لا تقل دهر أساء
 كلنا في العمر نلقى حسب الفعل الجزاء

ولو شئنا ان نقول إن هناك ابياتاً ، انطلقت من فم الشاعر دون ان
 يستطيع ايقافها أو ردّها ، لكانت هي هذه الابيات التي لا يعترها شيء من
 النفاق والتزوير ، في تصوير نفسيته على حقيقتها ، فانها تجمع صورة ندره في

شخصه ونظرتة إلى المادة ، جمعاً لا لإغراق فيه ، وتطلعننا على السر الصحيح في وضعه الاجتماعي ونفسيته وحقيقة شعوره نحو ذلك الوضع .

وهذا الصفاء النفسي الذي ينقل الشعور على حاله دون لجوء إلى تعليل أو تبرير أو اعتذار ، يشيع في نفس ندره حداد ، كلما اتصل الموضوع بالطفولة ، لا طفولته هو ، وإنما الطفولة عامة . ولذلك كان ندره من بين رفاقه أقرهم إلى طبيعة الطفل ، وأشدهم ارتياحاً لها . ومن الطريف انه كلما عالج موضوع الطفولة ، اصطدم بمجربين كبيرين هما المال ، والتعميد لفعل الخطايا .

أما المال ، فان اقترانه بالطفولة يبدو غريباً ، ولكنه يشير إلى امتلاء نفس الشاعر بالمشكلة المادية ، ومحاولته ان يرى في الطفل رزقاً يعوضه ما حُرِم من رزق مادي . يقول واصفاً صغيرين له ثاماً ١ :

والله ما ملك سليمانِ قدماً وما في الكون من مالٍ
عندي بأشهى (مع حرمانى) من حسن ذاك المنظر الغالي

فقوله « مع حرمانى » ، يدل على مبلغ الجراح العميقة التي تركها الفقر في نفسه . فاذا مضيت في قراءة القصيدة ، وجدته يسمي الله : « المعطي بلا من » ، ثم يتحدث عن ماضٍ شقي به ليقارنه بمستقبل مرتجى ، لا عزاء له فيه إلا للصغيران :

مولاي ان العمر قد مالا كما يميل الجفن عند النعاس
فما تولّى كان أهوالا قد كنت القاهها بصبر وبأس
وما بقي أنت به اعلمُ مني وان علّمني الماضي
ان كنت أبني بعدما أهرمُ كنتُ كبانٍ فوق أنقاضي

لم يبق لي إلا الصغيران تعزية في الزمن الآتي
ان عافني في الشيب خلاً في كانا رجائي في الملمات

فالمقارنة بين المال والطفلين مستمرة في تضاعيف معانيها ، ولكننا نصدق الشاعر إذا هو فضل طفليه ورأى فيهما عزاءً عن كل ما فقد. وفي موطن آخر تحدث الشاعر عن الطفل ، ثم انتقل فجأة ودون مقدمات للحديث عن المال :

حبذا المالُ إذا لم يُطلب المالُ بذلّه
ربّ ذي فقرٍ يرى اشرف من خازن عملّه

ولا تفسير لذلك إلا ما استقرّ في نفسية الشاعر عن المال ، بما أصبح عنده عقدة نفسية كلما نظر إلى الحياة من حوله ، فرآها قائمة على الكفاح في سبيله . وبين الطفولة والتعميد في البيئة المسيحية علاقة لا تنفصم . وموطن الصراع بين ندره وفكرة التعميد يقوم على أساسين : الأول تشككه في قيمة تنشئة الطفل على دين من الأديان ، لانه يرى الأديان سبباً في التفكك^٢ :

يا ابن عمي أنا بمن وجدوا الاديان علّه
كلّ يوم بين أهل الدين تجهيز وحمله
ملّة تطلب أن تجتاح باسم الدين ملّه
فإذا أحبيت هذا الطفل أن يحسن فعله
صنه من دين انقسامات وأوهام مضله
وعلى اسم العلم عمده تنزّ بالعلم عقله
وبزيت الحبّ فليدهن مجده ما غاب أهله

والثاني تشككه في قدرة التعميد على ان يزيل الاوزار التي تعلق بالاطفال حين يكبرون ، هذا على ان الطفل نفسه لا وزر له^٣ :

١ قصيدة « الوالد والطفل » - اوراق الحريف : ١٨٥ .

٢ قصيدة « الوالد والطفل » - " " : ١٨٤ - ١٨٥ .

٣ قصيدة « الطفل المتنصر » - " " : ص ١٨٦ .

لئن غسلوا (إدي) وزراً ورثتَ ولست ذا وزيرٍ
فمن ذا غاسلٌ لنا س آثاماً بلا حَصْرٍ

وفي هذه النظرة الثورية يلتئم شمل ندره حداد، بإخوانه المهجريين ، الذين كانت الاسس الاولى في نزعتهم الرومانطيقية ، ثورة على العادات والشرائع في اوطانهم الأصلية .

وإذا استثنينا مثل هذه النظرات الفلسفة ، وجدنا ان ندره لم يكن أقل رفاقه عمقاً فحسب ، بل كان أبعدهم عن الروح الجديدة التي سرت في طريقة تناولهم للموضوعات . والفرق الاساسي بينه وبينهم لا يقتصر على طريقة التعبير وحدها ، بل على اللفظة نفسها أيضاً . فالمجريون - إلّا ندره - يتكثرون كثيراً على المألوف من لهجتهم المحلية ، ويستمدون منها في شعرهم ، أما ندره فالصلة بينه وبين لهجته ضعيفة ، ومن ثم يلجأ إلى المألوف المتبدل من المكتوب والبون واسع بين الطريقتين ، لأن اللفظة الدارجة حين ترتفع إلى الشعر ، تحتفظ بإيجاءاتها التي كانت تجعلها محبة إلى النفس ، سائغة في اللفظ ، أما العبارة المتبدلة من المكتوب ، فإنها تزداد ابتداءً إذا دخلت الشعر ، لأنها حينئذٍ تبدو في غير تربتها ، وتنو في غير بيتها . ولذلك نحس بشيء من النبوءة في ألفاظ ندره ، في مثل قوله :

فقرّ بعد البحث رأي العموم

.....

وهكذا بعد صدور القرار

.....

متسابقين لدعوة القلب طوعاً بلا قيد ولا شرط

أما في الموضوعات التي يختارها ؛ فانه ليس دون رفاقه ، ولا يزال هنالك شيء يقتنعنا بأن الطاقة الشعرية عنده ، ليست ضعيفة ، في نوانها . ولكن عيبه

ينأتى من ضعف ثقافته العامة ، وعجزه عن اختزان معجم واسع متنوع ،
 وذخيرة وافرة مسعفة من اللفظ . فإذا ابتعد عن حكاية أشجانه ، واتجه إلى
 الوصف ، جاء شعره حديثاً ساذجاً ، يخلو من روعة التصوير ، وينأتى عن كل
 ما يوحى بالتنوق في البحث عن الجدة ، ومن هذا القبيل ، قوله ١ :

فدبّ في القلب حنين إلى	جمال سوريا العديم النظير
فكم بتلك الأرض من جدول	ومنظر سامٍ بديع نضير
وروضة تحسبها جنّة	يسرح فيها كل ظبي غرير
هزارها يفعل فينا كما	تفعل بالأرواح روح العصير
نحت سماء شمسها دائماً	مشرقة والبدر بادٍ منير
أرض لقد خُصّت بلطف الهوا	لا تعرف الاغصار والزهرير

وإذا ذكرت الصورة في شعر ندره ، وجب ان تشير إلى انه قليل الاهتمام
 بتلوينها او بالخروج بها عن المعاد المألوف . فالصفاف يحني رأسه كالعاشق الذي
 أضناه المجران ، والطفل يبسم كما يبسم الاقحوان ، والأم تحرس أطفالها
 كأنها الأجفان حول العيون ، ويد المشيب تهزه كما تهز العاصفة الأشجار
 الباسقة ، والأشجان تحدد بالقلب كالحراس حول الأسير . ولا يهم ندره
 بالمنظر الصغير في داخل الصورة العامة ، كما لا تنبني الصورة العامة عنده ، من
 عدة صور متقابلة او متضادة ، وانما تعتمد على الحكاية وتسلسل الخبر .

غير ان بساطته تعوض شيئاً كثيراً بما جرت عليه قلة العناية بالصورة ، بل
 ان بساطته حين كانت خاصة طبيعية في شعره ، حالت دون الاهتمام الكثير
 بالصورة ؛ وتتجلى هذه البساطة في طريقة اقباله على الموضوع ، وانتهائه منه .
 فليس ثمة تأتّر واحتفال وتكلف لشيء بعيد ، ليس في تناول القوة المتخيّلة ،

حتى لنظن انه لولا الاغتراب عن الوطن والانضواء تحت لواء الرابطة القلمية ، والتعلق بركاب جبران ، لظلت الطاقة الشعرية عنده ، كامنة في مستقرها ، صاحبها قانع ببعض أنواع الزفرات والتعبيرات الحسية . فليست هنا حماسة ابي ماضي وحده ، ولا ارتفاع جبران وهبوطه ، ولا هذا الاصرار التأملي الذي تنقله أشعار نعيمه ... بل كل شيء في هذا الشعر كأنما ينقل خطواته في ذلك الحياء الذي لازم صاحبه على ظهر الأرض ؛ ثم ان شدة الحياء لا تدعه ينقل خطواته إلا متردداً ، فتحس كأنه يوقف غور القصيدة عامداً ، لأنه يكره ان يتدرج بها في النسو ، ويكره ان يطالعك بمفاجأة هنا والتواء هناك . إذا أخذ يقول لك ، انه رأى الطفل - الذي أصبح رجلاً - يتدرج من طفولته إلى شيخوخته ، وتتطور احلامه ورغائبه ، استهل مقطوعته بقوله : « رأيت » ، وكن واثقاً من انه سيتدرج بعد ذلك في كل خطوة ، ليردد على مسامعك كلمة « رأيت » .

رأيت ينساب في المخدع - رأيت بين الرفاق الصغار - رأيت في يوم عيد النخيل - رأيت في البيت سهراناً - رأيت يهتز مثل الحسام - رأيت ليلاً بضوء القمر - وهكذا حتى تنتهي القصيدة .

ان ندره بحسن الظن كثيراً بالقارىء ، فلا يحاول ان يجذبه إليه بالتنويع والتلوين والمفاجأة والاضراب والاعراض . ونحس ان القصيدة مجموعة من المكعبات ، يصفها ندره واحداً بعد آخر ، امام ناظري القارىء ، ويتركه حراً يتفحص ما يودعه فيها . اقرأ قصيدته « بعد ان تنطوي خيام العثيرة » ، وقصيدة « كلنا » ، وقصيدة « خذوني » ، نجد ان الاثارة التي تحرك انفعال ندره ، تأخذ سبيلاً لاحقاً ، لا عرج فيه ولا أمت ؛ وفي قصيدة « خذوني » ، تصور لنفسك انساناً يحن إلى العودة ، ويصرخ فيمن حوله سبع مرات - خذوني !! طالباً منهم ان يردوه إلى وطنه . فانك ان فعلت ذلك ، ستعرف معنى ما قلناه من قبل عن القصيدة عند ندره ، وانها لولا تكيّف في طاقته

الشعرية ، أثارها للانطلاق ، لم تكن إلا زفرة طويلة . ومع ذلك فإن هذه الطريقة التريديبة التي توحى بالصناعة ، والرهق ، تنجيء سهلة يسرة مناسبة ، لأنها تقوم على بساطة نفسية ، وتخرج منها صورة كبرى تقي بالاغراض التي كان يمكن ان يؤديها شاعر آخر يتلاعب بالصور ويفتق في عرضها .

غير ان هذه البساطة التي تبلغ حد التهاون ، تصرف صاحبها عن ملاحظة أشياء كان لا بدّ له من ان يربعيها نظره . اقرأ قصيدته « غارس النخلات » ، التي قالها في تكريم استاذ له ، تجد هذه البساطة في التحدث عن الوطن ، وعن أول مرة أقدم فيها الشاعر على الهجرة :

صحراء سوريا أراها روضة وأرى رياض الغرب شبه صحاري
فارقتها وفراق أوّل دار بده العراق وخوض كل غمار
ما عشت لا أنسى وداع احبة من اخوة يتدافعون صفار
وأبٍ وأُمّ كدت من سرّهما ارتدّ عن عزمي وعن إصراري
لم يبكي جهرًا أمامي إنّا بكيا التباعاً بالدم المتواري

وهذه بساطة مقبولة ، في قالب مرديّ جميل ، حتى إذا اتصل الكلام بالحديث عن الاستاذ ، نسي ندره موقفه جملة ، وأخذ يفهم استاذة ذا التجارب الواسعة العميقة معنى الحياة ، ويقول له :

استاذنا ان الحياة تجدد عندي لما فيها من الأدوار
ولكل دور في الحياة جماله ليس المشيب من الجمال بعار
.....
استاذنا إن الحياة رسالة قد خطّها بيد الكمال الباري

لو أنه اكتفى بهذه الدروس التي يلقيها على استاذة ، لقلنا لا بأس في ذلك ،

فالشاعر يريد ان يُطلع استاذَه على مدى الحكمة التي حازها بعد عهد التلمذة ،
ناسباً بعض الفضل او جلته لذلك الاستاذ ، ولكن صاحب هذه الاستاذية التي
فطنت لأمرار الحياة ، عاد يتنى لو رجع تلميذاً :

فلو ان أُمري في يدي لرجعت للماضي الهنيء الجّ في استغفاري
ولعدت تلميذاً وارفاً في معي الحبّ نائي والمنى أوتاري

وحسبنا أن نردّ التورّط في مثل هذه الامور إلى بساطة ندره .

ولسبب ما ، لعله في احساساتنا او في طبيعة الشاعر نفسه ، نرى ان صوره
المستمدّة من طبيعة البداوة ، اكثر امتلاءً بالعاطفة ، واقدر على النقل والتعبير .
فاننا نجد هزّة حقيقية ، حين نراه يعبّر عن الرحيل من هذه الحياة ، بقوله :
« بعد ان تنطوي خيام العشيرة ، وترحل الأظعان » ، او حين يستمي استاذَه
« غارس النخلات » ، او حين يصوّر عهد الشيخوخة بقوله :

وقَفّت مطايانا فليس لها حادٍ وليس بنافع زجرُ
لا عودةٌ يا نفس ناملها وأما لنا درب المنى وعُرُ

لماذا نحس بان هذه التعبيرات مليئةً بإحجاءات كثيرة ؟ لأنها هي حقاً
كذلك ؟ أم لأننا تعودناها فيما تغذينا به من أدب صعراوي ؟ مهما يكن سر
ذلك ، فنحن لا نراها ، كما يراها نقاد آخرون ، عيباً في الشاعر ، بل نعدّها
رموزاً قوية لصلتها الوثيقة بالموضوع الذي يريد الشاعر تصويره ، ونرى ان
النقاد الذين يسفرون من الشاعر الحديث ، ويسألونه ابن مطاياك وحاديها
وزجرها ... يسرفون كثيراً في تجاهل القوة الكامنة وراء الرمز الشعري .

ويعتمد ندره على الموقف الشعري ، خاضعاً في ذلك لطبيعته الرومانطيقية ،
واكثر مواقفه قرانات مزدوجة ، أحد طرفيها الشاعر نفسه ، مثال ذلك :

١ من قصيدة « سكروا ولا خمر » - اوراق الحريف : ص ١٣٨ .

الشاعر وورقة الحريف - الشاعر والزهرة - الشاعر والجل - الشاعر والربيع .
وفي هذه القرائات نسمعه يقول للزهرة : انت سترجعين ، أما انا ... ويقول
للجل : انت مصدر الجود ، ولا عقل لك ، أما نحن ... ويقول للربيع :
أنت خالد اما صباي . وفي كل موقف من هذه المواقف الشعرية ، تجده ينقل
الحقيقة مرتين ، ولا يترك للقارئ فرصة إدراك العلاقة المتضمنة في وقفته أمام
هذه المظاهر ، بل هو يشرحها ويفسرها . وكان يكفيه ان يتحدث عن الجبل ،
ليشعر القارئ انه يتحدث عن نفسه ، او يتحدث عن عودة الزهرة متحسراً ،
موحياً للقارئ انه عاجز عن أن يعود كما تعود الزهرة . ومع كل ذلك ، فلأن
اكثر التأثير الذي يحدته شعر هذا الشاعر ، معتمد على هذه المواقف الشعرية
نفسها .

ومع ان ندره من اوضح الرابطين اخلاصاً لجبران ، وأشدّهم ايماناً به ،
فإنه لم يتأثر بطريقته تأثراً عميقاً ، فهو معجب به يراه مثله الأعلى ، ويشعر
في نفسه بالعجز ، بينما يرى جبران معجزاً كل الاعجاز .

وشعر ندره مثل واضح - في الكيان العام - للصراع بين التقدم والتراجع ،
بين السير والعودة ، تجده يقول :

سر معي في الارض تنس المال والجاه وطمحك ١

.....

سر معي في الارض واعمل حسناً تبلغ نجبك ٢

.....

فلنسر فالعيش في الدنيا لذي الهمة أهنا ٣

.....

١ و ٢ من قصيدة « سر معي » - اوراق الحريف : ص ١٧ .

٣ من قصيدة « يا رفيقي » - اوراق الحريف : ص ١٠٦ .

فلنسر في غير ذا الدرب لعل العيش يجلو ١

وبينا هو جاد في مسيره ، نسعه يغني نفسه : ٢

ما قيل لي مرجباً	في كل أسفاري
إلاً وقلبي صبا	للأهول والدار
ما عنك أرض الشآم	صد وإضراب
هواك منذ القطام	روح وأعصاب

وصورة الانسان عنده ، هي صورة « السائح » . وهو سائح يود العودة ،
ويتوقف بعد كل خطوة ، ليلتفت إلى الوراء ، حيث الأم والطفولة والوطن.

١ من قصيدة « نحن في الغربة » - أوراق الحريف : ص ١٠٨ .

٢ من قصيدة « أغنية الحريف » - " " : ص ٢٣ .

رشيد أيوب

ولد في بكتتا سنة ١٨٨١ . وحل إلى باريس سنة ١٨٨٩ وأقام فيها نحواً من ثلاث سنوات ثم غادرها إلى مانشستر ومنها هاجر إلى أميركا حيث أقام في ولاية لويزيانا . ثم أمّ نيويورك كعبة الأدباء المهجرين آنذاك ، وفيها انضم إلى زملائه وعمل معهم في تأسيس الرابطة . أصدر «الأبويات» (١٩١٦) و «أغاني الدرويش» (١٩٢٨) و «هي الدنيا» (١٩٤٢) . توفي في المجر ١٩٤١ .

لرشيد في دواوينه الثلاثة : «الأبويات» - «أغاني الدرويش» - «هي الدنيا» ، صورة للتطور الفني ، أوضح مما لدى رفاقه جميعاً ؛ فقد نشأ ، كأبي ماضي ، على أعقاب القديم ، ثم دفعته ثورة جبران إلى التجديد ، ولولا أثرة هنا وهناك ، من رشيد الباكي ، في ديوان «الأبويات» الذي نشر سنة ١٩١٦ ، لقلنا أن أثر جبران فيه يشبه السحر . فليس ما نلمحه عنده تطوراً ، بقدر ما هو تغيّر في النظرة إلى الحياة والفن . ولا شك أن انتقال رشيد من «الأبويات» إلى الأغاني ، ينبئ عما يشبه الانقلاب ، لا من حيث التعبير ، فربما كان التعبير عنده مرتبطاً كله بسمة واحدة من سمات القوة أو الضعف ، وإنما هنالك شيء يشبه الانقلاب في الموضوع الشعري ، والحقيقة الشعرية ، والصلة القائمة بين الشاعر والمجتمع .

إن تراجع الشاعر ، عن المشاركة في حياة المجتمع ، إلى قصره المسحور أو

برجه العاجي ، ليس ظاهرة طبيعية . ولكن هذا الذي حدث فعلاً في الحياة
الشعرية عند رشيد . فقد قطع الصلة بينه وبين المجتمع ، قطعاً يكاد يكون
تاماً -- لولا مشاعر الحنين الغائم إلى الوطن -- وأصبح يعيش في شعره ، عيشة
درويش منغل عن الناس ، بعد ان كانت صلته بالمجتمع ، ذات خيوط
واضحة ، وان كانت لا تتصف بالقوة والعنفوان .

ومن يقرأ ديوانه الاول « الابويات » - وهو الذي يصور صلة الشاعر
بالمجتمع في مرحلتها الاولى - لا بدّ له من ان يكبر ، مع تغاضيه عن التعبير
الشعري ، تلك الروح التي تعشق الحرية وتجاهد في سبيلها ، وترى في الحرب
العظمى جنابة على الانسانية ، وتهتز اهتزازة العطف العميق الصادق ، على لبنان
في مجاعته ونكبته ، وترتبط برباط وثيق مع الوطن ، وتقرن ذلك كله
بالغضب على الاتراك ، أعداء الحرية ، وتجد بشائر التحرر العربي في المؤتمر
الباريزي . وتلك الروح هي التي املت على صاحبها ذلك الابتهاج الراقص
بالحين بن علي الشائر على الحكم التركي ، وتحدثت في لوحة حقيقية عن بعض
الأحداث الكبرى حينئذٍ ، كغرق الباخرة تبتانك ، واندحار فردناند أمام
الأتراك ، وحزنت لبعض المآسي الاجتماعية ، فصاغتها على شكل قصص شعري .
ثم تختفي هذه المشاركة دفعة واحدة في « اغاني الدرويش » ، واذا الشاعر
متوحد يعيش في قصور الخيال ، ولا يرى في المجتمع إلا نفسه وشجونها
واشواقها ، ولا يطلب من الدنيا ان تمنحه إلا خيمة الناطور ، ليعيش فيها
قانعاً بفقره وعزله . فما الذي حدث ؟ ولمّ تم هذا التحوّل ؟

عندما كان رشيد يقرزم الشعر في تلك الفترة التي أصدر فيها « الابويات » ،
كانت الأحداث في الشرق ذات صلة قوية بنفسيته ؛ فالأتراك هم أعداؤه ،
وسياستهم الجائرة ، هي أحد الأسباب التي دفعت به إلى الهجرة فكانت الحرية
في نظره مقترنة بالثورة على الاستبداد التركي ، وباليقظة العربية ، التي يمثلها
الشريف حسين . وكانت الحرب نفسها وما صاحبها من مجاعة في سورية، بما يثير

أعمق المشاعر عنده ؛ إذ بينما كان يتغنى بالحرية لبلاده ، جاءت الحرب فرمتها بالمجاعة ، وهاضت جناحيها ، فأخرجتها عن النهوض . فلما انقضت الحرب ، استنامت البلاد العربية إلى شيء من الأمل ، الذي عقدته على العهد الجديد ، ونأت الغربة برشيد أكثر من ذي قبل ، فأقصته عن أحداث الشرق ، واثارت في نفسه عواطف الحنين الدائم إلى وطنه .

ثم كانت شهرة جبران ، القائمة على اتجاه مثالي رومانطيقي ، أو ان سئلت فقل على دين جديد ينظر إلى الفرد المتأمل الروحاني نظرة اكبار وتقديس ، فتأثر رشيد بهذه الدعوة ، واستراح اليها ، ووافقت هوى عنده ، لأنها كشفت عن حقيقته الرومانطيقية ، التي قلبت سابقاً بالثورة من أجل الحرية . ولم يكن رشيد يومئذ صيماً أو شاباً ، بل كانت السنون قد أرهقت ، فوجد في الاتجاه الرومانطيقي الخالص ، تجاوباً مع ميله الذاتي المتحسر على ذهاب الشباب . فركن إلى أحلامه ونجومه وسائه ، وأصبح الوطن لا يمثل الحقائق الاساسية والصراع من أجل الحرية ، وانما يمثل الحب والحنين والغاب وعهود الطفولة والموقد والتلج . ويمكن ان نقرن بين اخفاقه المادي ، وهذا الاتجاه ، كما يجب ألا تغفل حقيقة كبرى ألمعنا اليها قبل أسطر ، وهي ان بذور الرومانطيقية كانت موجودة في نفس رشيد ، قبل مواجهته لكل هذه المؤثرات ، وكان من ابرز مظاهرها في « الايويات » ، تلك الدموع التي ذرفها على الشباب ، فلشبابه في نفسه صورة رومانطيقية خالصة ، حين كان يقضي أيامه ١ :

تأهباً في الليل ما بين الصخور	عند شاطئ البحر في ضوء القمر
أسأل الأمواج عن أهل القبور	ومن الأفلاك استقصي الخبر
وأزور الروض أصغي للطيور	عندما غنت وقد لاح السحر
كلّما هب نسيم في الضمى	أو شدت ورقاء بين الورق

يا شبابي لك ذكرٌ قدحاً جذوة تمحو بجسمي ما بقي

ولذلك بكى هذا الشباب بدموع غزيرة .

فالتجأ رشيد إلى المجتمع وتحدثه عن بعض آلامه وأوجاعه ، قائم على نزعة رومانطيقية . ويجب ان نكون على حذر من الظن بأن رشيداً انقلب انقلاباً تاماً إلى العزلة . ولكن هناك شيئاً قد جرى فيه تحول ، وذلك هو ان النزعة الجديدة عمقت في نفس رشيد ، حتى باعدت بينها وبين المجتمع مابعدة كبيرة ، أي ان رشيداً انتقل من رومانطيقية شلي إلى رومانطيقية كيتس ، انتقل من الثورة المتعمسة ، إلى نفسه الثائرة ، ليقنع المجتمع بأن ما يدور في ارجاء هذه النفس ، ليس حليماً ، وإنما هو حقائق ذاتية ، لو اتصل بها الافراد لادركوا السعادة واستراحوا من المهم .

عنصر رومانطقي واحد - ولكنه عنصر كبير - هو الذي تتلمسه في هذا التحول فلا نجد ، وذلك هو ثورة رشيد من أجل الحرية . أما بقية المظاهر الأخرى فلا قيمة لها . كان رشيد ثائراً يفهم الحرية فهماً جماعياً ، فأصبح في الطور الثاني حرّاً - ايضاً - اي تخلّى عن مسؤولية الكفاح في سبيل المجموعة ، حرّاً بمفرده ، في قناعته وزهده وقصره الخيالي . فلا يتحدث عن الحرية إلا رأى نفسه ذلك الدرويش المنطلق ، الذي لا تقوم دونه حدود ، ولا تقيد شهوات مادية . يقول في قصيدته « قصري » :

والذة العيش برعي النجوم	بين أسى الشاكي ورشف المدام
إذ تطرد الأحلام جيش الموم	إذ تنجلي الآمال تحت الظلام
دبّي رعاك الله بنت الكروم	وغلغلي في القلب حتى ينام

حياة ليس فيها سوى رعي النجوم والأحلام التي « تطرد جيش الموم » .

فلم يطلب إلى بنت الكروم ان تتغفل في قلبه حتى ينام ، ما دام سعيداً برعي
النجوم ، سعيداً بحريته وعزله واحلامه ؟ لم النواح ودمع الشاعر بحور - على
حدّ تعبيره ؟ ان هذا المنطلق الحرّ يشعر بغربته ، لانه لم يعد من الناس ،
ولكنه يخلق (تبريراً) لحالته ، فيندح بالبكاء والاحلام ورعي النجوم ،
ويتوقب الموت ويرى ان النجوم ليست جميلة لولا ما يحيط بها من سواد :

من ابن حسن الزهر لولا السواد هيات لولا الصبر عيش يطيب
يا قلب والآمال احلى وساد لمن بهذا الكون امسى « غريب »
نم آمناً من بعد هذا السهاد فإن ما ترجوه خلف المغيب
ومن رأى الدنيا بعين الرصاد حاشاه ان يبكي على فقدها

ثم يحاول ان يقنع نفسه بانه انتصر على الحياة وعلى الزمن ، حين أصبح
درويشاً :

انا على دربي بظلّ الأمان أشدو كدرويش غريب شريد
وكل يوم لي برغم الزمان فوز على الدنيا وعيش رغيد
حتى إذا ما قام هذا الجنان لحقت أحلامي بقصري البعيد

ولكنه كان إذا نظر في الكون نظرة أعمق ، وجد نفسه ما يزال أسيراً
مقيّداً لم ينل شيئاً من الحرية^١ :

ملك الأطيّار بلّغت المنى في حمى مأمون
فكلانا طائر لكن انا طائر مسجون
ما له عن مذهب الناس غنى قلبه محزون
قيّدوه قيّدوا منه الجمال قيّدوا الأفكار
هي دنيا كلها مال بمال يا أبا الأحرار

١ قصيدة « النمر » - اغاني الدرويش : ص ٤٩ .

وهو يوم نفسه بان الناس سلبوه حرّيته ولم يفسحوا له مجال الانطلاق ،
ليغدو زاهداً حقيقياً .

ومهما نقل في هذا التحول ، فإننا لا نستطيع ان ننكر كيف ان رشيد
أيوب ، استكشف موهبته الطبيعية ، فالتزم حدودها واحترم مقاييسها ولم
يحملها على ان تتعدى حدود استطاعتها ، سواء أكانت تلك الحدود واسعة أو
ضيقة . كان رشيد من قبل مستعبداً للسلوب الجزل الفخم الرصين ، يحاول
فيعثر ، ويتهاف في تقليده ، وتضطره الاوزان الفخمة إلى انتحال الفخامة ،
فيبدو كالرجل القميء في الملابس الفضفاضة ، ويمتلىء شعره بالحشو والاضطرار .
استمع اليه يقول ١ :

وأرسلت دمعاً قد جنته يدُ النوى عليّ فأمسى فيّ منتعّب القطرِ

وتأمل هذا التعبير « دمعاً جنته يد النوى عليّ » ، وحاول ان تفهم قوله
« فأمسى فيّ منتعّب القطر » ، فانك واجد شاعراً يحشر الفاظاً يتمّ بها الوزن ،
فاذا قلبت عباراته ، وجدها تستر تحتها ضعفاً شديداً ولا يزيد في التمثيل ،
فهو شائع في اكثر قصائد « الابويات » .

وقد خضع رشيد ، في قصائد كثيرة له ، لنغمة موشحة لسان الدين بن
الخطيب ، « جادك الغيث اذا الغيث همى ... » وهي موشحة قائمة على نغمات
القصيد ، وقد أثرت في جبران أيضاً . وكذلك كان أكثر قصائده قائماً على
طريقة التخسيس ، أو على محاكاة بعض القصائد القديمة ، وكل هذه الأمور تجعله
يظهر بمظهر المبتدئ الذي يحاول أنواعاً من التجارب في الشعر ، وخاصة ان
موهبة وثقافته وغمسه باللغة ، كانت لا تعينه على الاضطلاع بعبء الجزالة
والفخامة والموسيقى الجهيرة الرائعة . وبين هذه الحصلة من النتائج الزائفة ،
تجده إذا اخلا إلى نغمات الموشحات الخفيفة ، استطاع ان يخفي قصوره في

١ من قصيدة « وقفة على الهدسن » - الابويات : ص ٩ .

النواحي الأخرى . ولذلك فإنه حين تحول ، وقف عند هذا الحد الذي تستطيعه هذه الموهبة ، فجعل القصيدة قطعة غنائية أو موسحة خفيفة ، وجانب الضرائر الشعرية - وان لم يسلم منها - ونخلت عن التقليد . وبهذا برز في « أغاني الدرويش » (١٩٣٨) ، حتى يبدو هذا الديوان ، مغايراً للذي قبله ، على عكس الحال بينه وبين « هي الدنيا » (١٩٣٩) ، فليس بين الثاني والثالث كبير فرق ، في طبيعة الشعر وموضوعه وصياغته .

ومع هذا التحول لم يسلم رشيد في شعره من عيب كبير ، ظل بادي الأثر في كثير مما نظمه ، وذلك هو انسياقه وراء القصيدة ، دون ان يعرف لها حدوداً صارمة ، أو يدرك ما الذي يريد منها ان تؤديه . فتجنيء قصيدته مبهة ، لا لأنه ينحو منحى الرمز أو يتوغل في مسالك الفلسفة ، أو يشط في استغلال المجازات والاستعارات والصور ، لا شيء من ذلك كله ، وإنما لأن القصيدة عنده لا تخضع لانفعال عميق ، ولا تلتزم الدقة في التعبير ، بل تتسع حدودها ، وينساح موضوعها البسيط ، في رقعة واسعة ليس فيها علامات واضحة . وهذا العيب يعتري كثيراً من شعر الشعراء الشبان ، في العالم العربي اليوم ، لأنهم يظنون ان أي حديث عن الانفعال الطارئ على النفس ، ينقل للقارئ أو المتلقي حقيقة ما يحسّه الشاعر . ورشيد في هذا بعيد كل البعد عن أبي ماضي أو نعيمة ، فإنها لا يحدغان بالانفعال الطارئ عما يمكن ان نسميه « رسالة » القصيدة أو غايتها ، التي لا بد لها من ان تؤديها في نفوس القارئ أو السامعين . وهذه النقيصة تجعل القصيدة عند رشيد مبهة التقاطيع ، مختلطة الاعضاء ، وتتركها متداخلة متشابكة ، لا يميز فيها غوراً ولا نجد لها رسماً داخلياً سليم الحدود .

وقد ظهر هذا النقص في شعر رشيد ، على أشكال ، واتخذ مظاهر متنوعة في سنانها ، متعقدة في نواتها ، ولنجعل هذه المظاهر ، في شيء من الإيجاز :

(أ) اذا حاول رشيد ان يرسم شخصية ما ، كشخصية الدرويش نفسه ،

أو النسر أو المسافر ، فإن الصورة تجيء باهتة ضعيفة ، على الرغم من الصلة الذاتية القوية ، بينه وبين مثل هذه الشخصيات . وليس ادلّ على العجز ، من ان يحقق الشاعر أو يقصّر في رسم صورته أو صورة المثل الأعلى في نظره ، بقوة ووضوح . ولتأخذ أقوى الصور صلة به ، وهي صورة الدرويش ، في قصيدة : « وولّى ما عرفناه » ١ :

وقفنا عند مرآة	حيارى ما عرفناه
عجيب في معانيه	غريب في مزاياه
له سربال جوّاب	غبارُ الدهر غشاه
ووجه لوحته الشمس	غارَت فيه عيناه
سألنا الناس من هذا	فقالوا يعلم الله
فلا ندري بما فيه	ويسهو ان سألناه
كأن في صدره سرّ	وذاك السرّ ينهأ
إذا ما جنته ليل	ترامت فيه نجواه
فيرعى النجم لاذبيدو	كأن النجم مغناه
تراه إن سرى برق	تمشاه مطاياه
وان أصغى لصوت النّاء	ي أشجاء وأبكاه
إذا اعطينه شيئاً	أبت جدواك كفاه
وفي الدنيا لأهلها	حطامٌ ما تمناه
ألا يا ساكني الدنيا	تعالوا استنطقوا فاه
سلوه ربما المسكين	سوء الحظ أقصاه
فقالوا انه صبّ	وفرط الحب أضناه

وقالو زاهد لما رأوه عاف دنياه
ومنهم قال درويش غريب ضاع مأواه
سألناه بلا جدوى وولّى ما عرفناه

وهذه من أقوى الصور عنده ، ومع ذلك فهي مشتتة مهتزة لا تثبت في النفس ، لا لأن الدرويش ولّى دون ان يعرف سرّه أحد ، بل لأنه درويش عادي في مظاهره وحركاته ، ولا تميزه حدود ومشغصات فارقة .

(ب) وتنهم أمام رشيد حقيقة العاطفة التي يريد أن ينقلها في قصيدته .
فقصيدته أحياناً هيكل قلق جداً ، كقصيدته « قصري » التي مرت بنا قبل قليل . فهو يتحدث فيها عن عزله مرحباً بها متلذّذاً « والذة العيش برعي النجوم » ، ثم يصوّر تفاهة حياته نفسها في العزلة ويتمنى لو يستطيع ان يشكو مصابه :

ما تنفع الشكوى ودعني بحور جفّت حياة سُلّ منها الشباب
لم يُبق منها الدهر إلّا قشور لولا قليل أودعوها التراب

ثم يخلق تبريرات لهذه الحال الكثيرة ، وبعد أن يعطينا فكرة واضحة عن ضعفه وتخاذله يحدثنا انه ينتصر كل يوم على الزمان . وحيناً نشعر ان قصده الحيايى موجود في هذه الدنيا ، وحيناً آخر يبدو انه قصر موعود . ولو رست خطأ بيانياً لعاطفته في القصيدة لوجدت خطأ متعرجاً قلقاً لا يدل على مستوى واحد أو نوع واحد من العاطفة .

وإذا انبهت العاطفة امامه فقد الرابط بين أول قصيدته وآخرها . واوضح مثال على ذلك ، قصيدته : « في سبيل الحب » ١ :

هذا حديث رواها عنها وعن عاداتها

فاسمع لمن عرف الحيا ة وخاض في غمراتها
 قد كنت في جيش الصبا به حاملاً راياتها
 أهوى الليالي كيفما جاءت على علائها
 واجبت داعي النفس بالاعراض عن شبهاتها
 والنفس تأبى ان ست ما زاد عن حاجاتها

فما علاقة الكلام المتقدم بقوله بعد ذلك :

انا في سبيل الحب أهوى العين في عبراتها
 والطير ان ناحت على الاغصان في غدواتها

لا شك ان القصيدة تافهة ، لا يعرف الشاعر عن أي شيء هو يتكلم .
 والتعبير مبدد لا قدرة له على التجمع والاستقطاب . وهذا يسوقنا إلى عيب
 ثالث :

(ج) ومن تعلق الشاعر بالانفعال الكاذب يقع في ترديد العادي المبتذل ،
 دون ان يطرقة من زاوية جديدة . فهو لا يسأل نفسه ما الذي قاله أو ما
 الذي يريد ان يقوله في موضوعه : الربيع مثلاً موضوع قديم جديد ، فلم
 يتحدث عنه شاعر معاصر ، ان لم ينقل لنا الربيع من زاوية جديدة ، من
 حيث الشعور والتصوير ، أما أن يقول كما قال رشيد ^١ :

مرحباً - ذبنا استيقافاً يا ربيع يا خفيف الروح أهلاً مرحباً
 يا له ثوباً موشى بالورود كل عام يُرتدى لم يُنزع
 يا ربيع الأرض يا نعم الدوا لنفوس ما لها إلا الموم

فقوله هذا ساقط غث ، لا يدل على تجاوب بين الربيع والنفس الشاعرة .
 (د) وإذا استطاع رشيد ان يتحكم في موضوعه ، وان يستوضح جوانبه ،

١ قصيدة « الربيع » - اغاني الدرويش : ص ٢٩ - ٣٠ .

فإنه ما يزال يتعرض لعب آخـر ، هو عجزه عن إدراك الحدّ الطبيعي الذي
تقف قصيدته عنده ، مثال ذلك قصيدته « هل تذهبين »^١ ، فهي قائمة على
هيكـل واضح :

باهند قد فد الزما ن وراج قول المرجفـ
فهلّم نذهب في الظلا م إلى الجبال ونغتفي
هل تذهبين

وهناك نسرـح مثلما الأطيـار تسرـح في الفضا
متوكلين على المقـا در صابرين على القضا
كالزاهدين

او نخطي طيـارة ونطير في الجوّ الفسيـح
متمتعين كما نشا ، بجبنا الصافي الصبيـح
في كل حين

باهند هذي نجمة غراء لامعة الجبين
غمّازة فكأنها ندعو إليها العاشقين
هل تذهبين

ودع ما في القطعة الثالثة من إخلال بالسياق العام لمعنى العزلة الشعرية ، التي
يمثلها الالتفاف بالظلام والاختفاء بين الجبال والعيش في حرية الطيور . دع
هذا الكلام الذي جاء عن الطيارة والجوّ الفسيـح وما يقوم دونه من مقومات
تهدم طبيعة القصيدة . ودع إلى ذلك التوكل على المقادر وتناقضه مع فكرة الصبر
على القضاء ... دع ذلك كله ثم انظر إلى هذا الهيكل الواضح تجده ناقصاً ،

وان القصيدة لم تتم وان الشعور بها كاملة لم يتحقق ، وان جبالها قد شوّهه هذا النقص في البناء .

والسر في هذا الضعف الذي وصفنا بعض مظاهره ، وعرضنا أمثلة منه ، يعود إلى عدم الالتئام بين الحقيقة الشعرية والحقيقة الواقعية في نفس رشيد . فلمن الإحساس بالسعادة في العزلة والنواح والحرم لم يكن واقعياً ، أي لم يتوفر في الحياة العملية ، ولم يكن مصدر سعادة لصاحبه . وقد برهن الواقع انه اقوى من كل تحذير شعري اصطنعه رشيد .

كان رشيد أعمق من سائر رفاقه احساساً بأنه هارب ، وأكثرهم حديثاً عن اللذة التي يجدها في عزله وهربه ، وأكثرهم إلحاحاً على المعاني المتصلة بهذه العزلة وذلك الهرب . فهو الدرويش المغترب الذي يرعى النجم ويحقق قلبه للبرق ، ويكي لصوت الناي . وهو صاحب القصر الخيالي البعيد الذي سينقذه من همومه ، والحرم دائماً حاضرة مهيأة في دنياء ، وجزيرة النسيان فردوسه الجميل ، لا يغيب عنها إلا إذا اختفى في ذكريات الطفولة وربوع الوطن ، او في جبال نائية ، او القى عصاه عند خيمة الناطور . ولأول مرة في الشعر العربي ، تكاد كل قصيدة تنطق عن صاحبها ، لتصفه بأنه إنسان ضائع ، يسير خلف ما لا يستطيع تحديده ، مضطراً ، نافذاً إلى غاباته المبهمة أيضاً ، من خلال الضباب . وأخيراً تراءى له النور البعيد ، مثلما تراءى لرفيقه نسيب ، فإذا الدرويش الذي كان يرى في كل خطوة له انتصاراً على الحياة ، يضع نابه وكوبه والجراب ويهتف لنفسه^١ :

آ • ما أحلى المغيب

نام قلبي واستراحا

وقضى ذاك الغريب في الأنام

١ من قصيدة « الضوء البعيد » - أغاني الدرويش : ص ١١٠ .

وإذا هو يختار قبره عند حبيبته اللاتي عاش يشب بهن ، الحيمة والليل
والنجمة الغمّازة والكرمة أم الحمر ، بعد ان قضى حياته سهران يرقب النجم
والكأس في يده ، والدموع تهطل وقلبه يستشعر الضياع ، وشعره يتمجد
بالانتصار .

إذن : بين الضياع المستبد بحقيقة النفس ، والانتصار المفتعل ، نبت ذلك
الاضطراب الذي أخذ بمخناق شعر رشيد ، وهو ما سيناه : الصراع بين الحقيقة
الواقعية والحقيقة الشعرية . ولو اتحدتا لما كان هناك اضطراب . ولو أحب رشيد
واقع الدرويش المغترب حباً واقعياً ولم يخادع نفسه لسلم شعره من الاهتزاز
والتناقض والتفكك في القصيدة الواحدة .

ولقد وجد رشيد ضالته المنشودة ، بعد عهد « الأتوبيات » في وصف
« الحال » لا في دراستها وتعمقها ، مستعيناً بمدد من الحزن الرقيق الشفاف ،
على شبابه وفقره ونأيه عن وطنه . وأسعفته طبيعة سمحة يسرة ، ليس فيها -
في أصلها - تعقيد . وكل ما فيها من اضطراب ، لما يكمن في المبادئ الجديدة
ومدى صلته بها : أحقاً أن هذا الاتجاه الرومانطقي الذي بشر به جبران ،
هو أسمى شيء في الوجود ؟ لم يثر رشيد على هذا الاتجاه ، ولكنه كان في
قضاياه ينقل اضطراباً داخلياً - صورنا مظاهره - يشعر بأن إيمانه بالمذهب
الجديد لم يكتمل . وهنا نقطة خطيرة في الرابطة القلمية ، ميزت كل فرد فيها
حتى لا يدوب في شخصية إمامها الأكبر . أما أبو ماضي ، فمزج بين الرومانطيقية
والواقعية ، وأما نعيمة ، فهو الصديق الذي كان يرى مسافة الخلف بين مبادئه
صديقه وبين الحياة الواقعية لذلك الصديق ، فينفر من هذا التناقض . ومرت
مبادئ جبران مروراً سطوحيّاً على نفس ندره ، وقامت على شكّ متردد في نفس
رشيد ، وجنح بها نسيب نحو الفلسفة المثالية .

ولكن الصورة الرومانطيقية حاضرة بكل قوتها في شعر رشيد ، ولناخذ
مثالاً واحداً منها هو صورة الليل والنجوم . فهي التي تستغرق العزلة والحيرة

والضباع والمهرب والمناجاة والاستذكار والحنين ، والليل يجمع كل هذه الأمور في ذاته . وبين الشاعر والليل حبّ قويّ لا يستنكف الشاعر معه عن ان يكون عبداً لليل ، يلحف عليه سائلاً ألا ينجلي لأن ظلامه رشد ونور . أما النجم ، فليس هو المنقذ الذي يخرج الشاعر من البحر المظلم ، لأن علاقته بالليل لا تستدعي منقذاً ، وعلاقته بالنجم هي العلاقة التقليدية بين العاشق والنجوم التي يراها ، في الأدب العربي . والنجمة ليست رمزاً للخلاص ، وإنما هي غمازة تشير إليه أن يعن في المهرب ، أو تسعفه بالروحي ، فهي ربّة شعر :

قد كان لي فيما مضى نجمة توحى إليّ الشعر سامي الخيال
أرؤى إليها في سكون الدجى والعين مني قد سبها الجمال
بعيدة عني ولكنها سميرتي ان جنّ ليلى وطال

والنجم أحياناً مجلّى للجمال الإلهي ، قد يقترن بالوطن ، كما يقترن الليل بسر الأم على تنشئة طفلها ، والنجوم كالبرق مشار الحنين إلى الوطن والأصحاب . والشاعر يستبقي الليل حتى تفتى حشاشته فاذا شارف الفناء استغاث بنجمة الصبح لا بالشمس ، فهو يتعلق ببقية الليل وينفر من وضع النهار ، لأن النهار يأتيه بطلب الرزق ، والليل يكسبه الإحساس بأنه شاعر لا تاجر متكسب . ولذلك يعيش شعره في جوّ ليلى رانياً نحو النجوم ، لأنه شاعر عاشق زاهد ، فالشخص الثلاث في الليل ، يمثلون حقيقة واحدة .

وقد اكتفى رشيد بالحدث عن هذه العلاقة بينه وبين الليل والنجوم ، فصور وحدته ووقف عند حدّ هذا التصوير لا يتعداه ، ولذلك كانت وحدته عقيمة فلم تلد شيئاً من التأمل العميق ، ولا أزهرت في تربتها فلسفة خاصة . وهو ينفر من اتخاذ الشعر مجالاً للتعبير عن التأملات العميقة والأفكار الفلسفية . وقد قلنا انه يصف « الحال » ولا يدرسها أو يتعمقها ، فليس لديه فكرة ذات

بالر عن الغاب والزمن والسعادة والخير والشر والنفس الإنسانية - تلك
الموضوعات التي شغلت رفاقه وحيرتهم وملأت أشعارهم . وحين يشاء ان يعمق
نظرتة إلى بعض الحقائق الكونية ، يقع في اضطراب وإحالة . وأقرب شاهد
على ذلك قصيدته « مرور الزمان »^١ حيث يقول :

لماذا الضجيح وماذا الخبر	فقالوا قريباً يمرّ الامير
فلما رأيت جميع البشر	يضجون جهلاً لأمر حقير
وقفت وحيداً بعين الفكر	أراقب وحدي مرور الزمان

ويصف الشاعر في قصيدته كيف تتلقى المظاهر المختلفة مرور الزمان ، أما
المقابر فتتلقاه صامتة ، وأما البحر فانه يحيه فرحاً به أو احتراماً له ، وأما
النجوم فلا يدري ان كانت تخشى مروره . وأما الشاعر نفسه فيتلقيها برهة
- في أول القصيدة - ويعلن في آخرها ان نفسه تحبّ مرور الزمان لأنها شقية
بحياتها . لماذا ؟ وابن الاساس الفلسفي في هذه النظرات ؟ لماذا يتيّب هو
مرور الزمان أولاً ويفرح به آخراً ؟ ولماذا يتغنى بالبحر وتصت المقابر وتقلق
النجوم ؟ لأن الشاعر لا يحمل في نفسه فلسفة واضحة لمعنى مرور الزمان .
لأن صورة العظمة في نفسه غير واضحة . ولذلك لم يفسر الشاعر علاقة الأشياء
بمرور الزمان ، وانما حاول ان يجد تعليلاً لصمت القبور وضحكات الموج
وتراقص النجوم .

واستغنى رشيد في شعره عن ذلك التحيل الفتني الذي كتب على أصعاب
النفسيات المتألمة استغلال صور جديدة من التعبير . فلم يكن بحاجة إلى
الحكاية القصيرة في شعره ، وقنع بالسرود دون ميل درامي واضح ، واقام
الشعر على غنائية خفيفة تنتحل الموشح القصير الغصون ، فسترت هذه النغمات
ضعفه في التعبير ، ولم تستر ضعفه في المعنى وفي بناء القصيدة . ولكن بعض

قصائده يحمل مع الموسيقى الخفيفة وحدة كاملة ، ولو أكثر رشيد من هذا النوع لكفل له التقدم دون حاجة إلى عمق فلسفي . ولنمثل لهذا من شعره بقصيدتين ، فقد طال بنا الحديث عن عيوبه حتى كدنا ننسى محاسنه .

أما القصيدة الاولى فعنوانها « أين كنت » ١ ، وهذه هي بناتها :

لقيتك لما نصبنا الخيام ألا تذكرين زمان اللقاء
فاسكرت قلبي بخمر الغرام وخلفت نفسي بوادي الشقاء
ثم غبتِ

ألا تذكرين بشط الغدير على صغرة قد جلسنا هناك
ولما انحنيت لصوت الحرير لمحتك في الماء مثل الملاك
حين لحِ

ولما مشينا لنجني الورود بظل فراشاتها الحوتم
تعبت فودعت هذا الوجود وقلت لأغصانها خبي
ثم نمتِ

وأودى الزمان بعهد الهوى ولكن قلبي ذاك الامين
حفظتك فيه برنم النوى فواعجابه ألا تذكرين
أين كنتِ

وفي هذه القصيدة والتي تليها ، نفضت الطاقة الشعرية عند رشيد كل قدرتها ، فإذا قسناها بقصائده الاخرى وجدناها تعلو عليها علواً يبتأ ، وهذا تحديد سلبي ، ولكن للقصيدة من الصفات الايجابية ما يحملنا على تقديمها ، ذلك لأنها في تدرجها النامي وبساطتها الطبيعية ، وهذه النغمة القصيرة التي تنتهي بها كل مقطوعة ، قد استكملت حدوداً من الجودة . وعيها ان الشاعر لا يزال يردد فيها المجازات المبذلة مثل خمر الغرام ووادي الشقاء . اما فيما عدا ذلك ،

فإن الاسترسال الطبيعي قد جعلها طيعة مناسبة ، ولم يعرقل القلق اتجاه العاطفة فيها ، ولا شأنها تردد يعطل غوتها ، وهذا النسو يتضح على أكمله في القصيدة الثانية ، التي تجاوزت ما بلغت هذه من مدى فتي . وهذه الثانية بعنوان « الربيع » :

عادت الى الأشجار أوراقها	وعادت الدنيا تثير الشجون
تذكر المسكين وادي الحمى	ونام بالأحلام تحت الفصون
مرّني عليه اليوم ربيع الصبا	وأيقظيه من سبات الجنون
نحرشي بالورق	وأسمعه الحفيف
ردّي إليه الرمح	من قبل يأتي الحريف
يوم تمرّين على نائم	أحلامه قد بددتها المنون
قالوا ربيع قلت أين الصبا	أين الفراشات وأين الطيور
أيام أعدو خلفها حافياً	وكيفما في الحقل دارت أدور
وكل ما في الوجود	لنا حلال مباح
لا عاذل لا حسد	لا غربة لا انتزاع
هذا ربيع أعطني مثله	وخذ إذا ما سئت كل الدهور

وحالما نقرأ هذه القصيدة ، نتذكر قصيدة أخرى لرشيد عنوانها « الربيع » أيضاً ، عرضنا لها من قبل ، وقلنا إن الشاعر لم يزد فيها على ترديد صور مبتذلة ، وأنه لم يستطع أن ينظر إلى الربيع من زاوية جديدة . أما في هذه القصيدة ، فقد كان الشاعر ينقل أقوى انفعال لمناه في قصائده دون استثناء . بدأ الشاعر صادقاً مع نفسه لا يصور فرحته بالربيع ، وإنما يصور تجدد الحزن لعودته ، وهذه بداهة عجيبة ولكنها لا تبدو كذلك ، إذا عرفنا أن

عودة الربيع ذكرته بالوطن والطفولة . ومرة أخرى ما يزال الشاعر يتخذ الرموز القديمة للدلالة على الاحساس الجديد ، فيذكر وادي الحى رمزاً لكل ماضٍ من عهد أو وطن ، وبدلاً من ان يكون الربيع مصدر ابتهاج له ، أسلمه إلى غيبوبة عميقة متزامية الأطراف ، سماها الشاعر « سبات الجنون » ، فهو يطلب إلى الصبا ان تمر به لتوقظه من غيبوبته . لماذا ؟ أليستع بالربيع ؟ لا ، بل لأن هذا الربيع الذي لا أثر له في نفسه ، خير من خريف منتظر ، سيبدد أحلامه كلها .

واستعان الشاعر على أحداث البقطة بانحناءة موسيقية خشنة جشاء :

تحرشي بالورق وأسمعه الخفيف
ردي إليه الرمح من قبل يأتي الحريف

وأفاق الشاعر ، فقبل له هذا هو الربيع ، ما بالك تأثماً في أحلامك ؟ وهنا ارتفع الشاعر بقصيدته إلى أوج جديد . أين الربيع ؟ انه لا يصدق ان الربيع قد حلّ ، بل هو ينكره ولا يعرفه . الربيع الذي يعرفه هو عهد الصبا فأين هو ؟

أبن الفراشات وأبن الطيور
أيام أعدو خلفها حافياً
وكيفما في الحقل دارت ادور

هذا هو الربيع ، أما عودة الورق إلى الاشجار ، فليست ربيعاً ، وان دعاها الناس كذلك . الربيع هو العودة الكبرى لا غير . وفي كل لفظة وصورة ، استطاع الشاعر ان ينقل إلينا شعوراً واحداً عميقاً ، وان يبعث في قصيدته حياة نامية . لقد كان يضعف ويقنع بالربيع على علاقته ، حين تذكر الحريف . ولكنه عاد فانكر الربيع ، ورأى في ربيعته الذهاب شيئاً لا تعوضه هذه البقية الحائلة ، ثم هجع ، ليعاود السرى في أحلامه الجميلة .

وليس ثمة ما يمنع من اتخاذ هذه القصيدة أمانة على « التصفية » الأخيرة ،
التي صهرت نفس الشاعر ، يوم لم تعد المعزيات قادرة على التعزية ، ولا المغريات
قادرة على الاغراء . وفي هذه المرحلة فقد كل ربيع سحره ، ونحطم كل شيء ،
فغارت النجمة التي كانت تسامر في الدجى ، وتقطعت أوتار القيثارة ، وامتحى
سحر الأماني ، وعجزت الحمر - حتى الحمر - عن ان تفرق الشاعر في عباب
النسيان :

شربت خمري اليوم لكنها ليست كخمري في الزمان القديم
وصرخ الشاعر في وجه الحقائق قائلاً :

كم قائل لي قد أوتيت موهبةً فقلت يا صاحبي خذها بدولارٍ

وعند هذه النهاية المحزنة تحطم الشعر ، واسدل الستار على مأساة فرد ظل
يتردد في شعره بين الهرب من الموت والحنين إلى لقاءه ، حتى جاءه يومه ، بما
لا قدرة له على أن يدفعه واسلمه إلى ليل طويل .

١ من قصيدة « نجمتي » - هي الدنيا : ص ٨٣ .

٢ من قصيدة « من خمرة الكأس » - هي الدنيا : ص ٩٦ .

خاتمة

فيا تقدم من محاولات كنا نصف المكونات والاسس والمظاهر والميزات لأول حركة في الشعر العربي يمكن أن نسميها « مدرسة » ، ووجدنا أنها مدرسة رومانطيقية ، على ما قد يعتري هذا المصطلح من غموض .

وتتمثل مكوناتها في ثلاثة عوامل كبرى هي :

(١) الشخصية اللبنانية في اواخر القرن التاسع عشر ، وكيف أصبح مثلها الأعلى هو الفتى « المتفرد » ، الناثر على وضع وطنه الاجتماعي والديني واللغوي والذي سعى إلى تبديل هذا الوضع ، سعيًا حثيثًا تجلّى في أدبه المتسرد الناثر ، او فيما ترجم له من أدب يغذي في نفسه هذه الثورة ويبصرها بطريق الخلاص ويمدّها بأسباب القوة والنماء .

فإذا أعياء الاصلاح الداخلي ، وألقى سلاحه أمام المؤسسات الرجعية التي كانت آنذاك تنتفض انتفاضة الموت انطلق جويًا يفتش عن الفضيلة والحرية والتسامح في بلاد اخرى .

(٢) الاغتراب : ومعناه في هذا المقام صورة التجاوب بين شخصية هذا الفتى الهارب من متناقضات الوطن ، والوطن نفسه حين يصبح واقعه منسيًا ، وتنغرس نقائضه ومتناقضاته في شعاع مثالي ، فإذا هو روضة هادئة جميلة ، وحياة كلها فضيلة . ويأخذ هذا الشعور بالجدّة حين يصحو الفتى الحالم على بيئة جديدة تكفل الحرية للفرد ولكنها تجعله عبداً للآلة - او للمادة - وبدلاً من أن ينشأ بين الفتى والوطن الجديد شيء من الانسجام يحس أنه ليس مغترباً

فحسب عن وطنه الأصلي بل انه غريب في الوطن الجديد ، لأن الناس لا يدركون مشاعره ولا يقدرونها ، وتصبح العودة حلمه الأكبر الذي يحرك عواطفه ، غير أن تلك العودة تظل جميلة ما بقيت حلماً فإذا تحققت استيقظ في نفسه شعوره بنقائص وطنه - من جديد - . ويتمثل هذا الموقف فيما يسمى أحياناً الصراع بين المثالية والمادية او بين روحانية الشرق ومادية الغرب . ومنشأ هذا الصراع ان « الفتى » هاجر من وطنه وسلاحه في تحقيق أحلامه مثالي وغاياته الفردية مادية ، يريد الحرية والمال معا وقد وجد الاولى - إلى حد - وصادم في الثاني .

(٣) المؤثرات الفكرية الخارجية : وربما وقع هذا الفتى في البيئة الجديدة على صوت مثالي يشبه صوته ، وسمع الذين يشرون على العلم والعقل والتجربة والآلة ويرون النجاة في مثالية فلسفية تجريدية Transcendentalism ، ويرسمون للخلاص احدى طريقين : طريق صوفية يمتزج فيها الإلهي بالانساني امتزاجاً يجعل منهما طبيعة واحدة « لاثانية » ، وطريق الصدق والجمال والخير التي تتجسد معاً تسمى « الطبيعة = الغاب » . نعم ربما سمعوا - او قرأوا شيئاً من فلسفة أرسون عن الطبيعة « المعلم الأكبر » ، او عن « غاب » ثورو . وربما تأدى اليهم - بطريقة ما - صوت الشاعر وبيتان وهو يرى ان الانسان قد يستطيع تحقيق حريته - فيحرر عقله وجسمه عن طريق الديمقراطية ، ويحرر قلبه من طريق الحب ، ويحرر روحه بالدين . ربما كان ذلك كله او شيء منه ، وان كنا لا نجزم به ، لاننا لا نعرف شيئاً واضحاً عن الثقافة الاميركية التي وصلت إلى أيدي هؤلاء المهاجرين ^١ ولكننا نعلم ان هذا الاتجاه الاميركي نفسه هو وليد اتجاه أوروبي عند كانت وكولردج وبلوك وروسو ووردزورث . وقد اتصل جبران بهذا الموروث الاوروبي من خلال بليك ونيته ، ثم هنالك

١ اكد لنا الاستاذ ميخائيل نسيه في حديث شفوي جرى بيننا وبينه خطأ الاعتقاد بأن الرابطة العلمية تأثرت بالادب الاميركي .

اصل بعيد لهذين الاتجاهين معا ولما كان مشابهاً لهما يتمثل في الافلاطونية الحديثة التي أخذت موضع الصدارة في فلسفة المسيحية، وتسللت إلى الاسلام عن طريق التصوف . فالاصل الصحيح لهذا الاتجاه المجهري - إذن - هو الحب المسيحي المصبوغ بفلسفة افلوطين وهو تصوف الغزالي وابن عربي ومثالية الفارابي وابن سينا و «طبيعة» الحيام التي تتمثل في العزلة والرغيف والمحجوب والطبيعة، وحيوته التي تعانق حيرة أبي العلاء ودعوته الزهدية . وهكذا نرى ان مدرسة المجهري حين أرادت ان تثور على الاوضاع في الوطن الشرقي كانت شرقية في دعائها الفلسفية وروحها المتصوفة المثالية ودعوتها الزهدية . وقد كان الايمان بالتصوف طريقها إلى الخلاص لان التصوف هو حلقة الوصل بين المسيحية والاسلام (وحاجة الوطن إلى هذا التقارب الديني أمر لم يكن خافياً على المجهريين) غير ان اعتماد الحب اساساً لهذه الحركة الفنية ، كان يعني انها رومانطيقية مسيحية تؤمن بالروح وتنكر كثيراً من التقسيمات التي وضعتها الشرائع . غير انها لم تكذب تخفي في هذه الطريق خطوة حتى أحست بمحاجتها إلى الغاب - الطريق الثاني للخلاص - ومن السهل عليها ان توفق بين الطريقتين إذا هي جعلت « وحدة الوجود » جسراً بينهما .

من أجل ذلك كله عرضنا للقارئ صور الصراع فيها أولاً فيما أسميناه « الثورة على الثنائية » ثم الخضوع لحكمها ... وهو صراع ذاتي في نفس الفرد يتخذ عنفاً جامعاً للتخلص من الجسد أو للتخلص من ثنائية (الجسد + الروح) ويمتد في مناطق أخرى من الثنوية ، تشمل العلاقة بين القلب والعقل أو بين الخير والشر . حتى إذا تراجع الشاعر المجهري على « استغاثة » الجسد واخذ يقرع النفس وينزع إلى حب الحياة (راجع موقف نسب عريضة) ... حتى إذا آمن الشاعر ان تحقيق الانتصار على الثنائية لا يتم إلا « بالموت » ، وجبن امام الاستشهاد ... عندئذٍ فانه يوجد عالماً جديداً مكان العالم الأخروي ... عالماً ليس فيه ما في الاسواق والدور من خير وشر وعدل وظلم وسعادة وشقاء...

عالمًا فيه حياة خالدة لا يدركها موت ... فهرب إليه ، وعاد من الموت بالخلود ، ولذلك تحدثنا في فصل ثالث عن هذا العالم أي عن الغاب أي عن السمي وراء الخلود ، وكيف كانت حالات النفس المتفاوتة تقرض على الشعراء وقفات متفاوتة من هذا « الغاب » فإذا هو حيناً شيء مجرد خيالي وإذا هو حيناً آخر « ضيقة » في لبنان ، وإذا هو حيناً ثالثاً مهرب النفس الناعسة ، وهكذا .

ولكن الصراع للتخلص من الثنائية (بالموت المرعب أو بالهرب إلى عالم الكمال والخلود - الغاب -) يدل على فردية خالصة ، فابن الثورة من أجل الحرية ؟ ابن الكفاح في سبيل المجتمع ؟ أهؤلاء شعراء حاملون يعيش كل منهم في ذاته ومن أجلها ؟ ما موقفهم من الانسان نفسه ؟ ماذا تعني غضبتهم على عالمه المشحون بالتناقضات ؟ هنا يجيء الفصل الذي تحدثنا فيه عن « الانسان » وعن استعارهم شيئاً من المقتل له على الرغم من مبدأ « المحبة » ، وتوجيهه إلى الغاب ليتعلم الفضيلة ويبلغ الكمال ، أو ليتذكر نقائصه فيحس بعجزه فيتواضع ويضع الحيز ... ثم ليتذكر عجزه ايضاً امام الموت فيدرك معنى المساواة بينه وبين الآخرين ... ويعود الشبح المخيف الذي هرب منه المهجريون يطل من جديد على أنفسهم المذعورة ... ولولا شيء من التوجه الاجتماعي ، وبعض الحمية الوطنية في قصائد أبي ماضي ونسيب لما وجدنا في هذا الشعر إلا فردية خالصة - فردية الذين « علقوا أعوادهم على الصفصاف » في « ارض بابل أخت السبي والغربا » وأخذوا ليكون على مصير الانسان ، واحد يبكي - في الحقيقة - مصيره .

الصراع مع الثنائية معناه الموت ...

الهرب من الموت إلى أحضان الغاب - عالم الخلود -

تذكير الانسان بالموت « سيد المقاييس » كي يعطف الغني على الفقير ،

وتحسيس الناس بالمساواة - لتساوهم في العجز -

تقديس الانسان « الفنان » لانه وحده الذي يمتنع على الموت - مجازاً -

كل هذا يشير إلى ان محور الموت لا يزال يدير الشعر المبهجري في عنف ، وفي بعض اللحظات يضيق الشاعر المبهجري بالموت فيود لو يقف امامه وجهاً لوجه متجلداً مكشراً... وهذا معنى حديثنا عن « التجدد والعدم »... عن واحد يؤمن بالرجعة وآخر يخدر نفسه بأنه سيكون بعد الموت جزءاً من الربيع العائد، وثالث يعاني نار ارم فإذا هو خالد لا يفنى، ورابع يقف في « لا ادرياته » كذبابة في بيت من الزجاج تحاول الخروج فتلطم برأسها الجدر الشفافة ثم تسقط على الأرض اعياء . ويدفعهم حب الحياة إلى أن يتحدوا الموت ولكنه تحدٍّ عابر لان نفوسهم المعذبة لا تجد أحلى من الوقفة أمام أوراق الحريف المتساقطة والمساء الحزين والكنجبة المعطمة والفراشة المحترقة أو أمام الوطن النائي أو المجهول الغامض ... مواقف حزينة حائرة بحرك فيها الموت - أي الأسف على الحياة - نغبات الحنين. ومن ثم أخذنا في فصل ثالث نحدث القارئ عن الحنين المغلف ، عن هذه المشاعر النفسية المثالية المتجهة نحو الخلود ، عن الغربة - غربة العبقري بين الناس العاديين ، وغربة المهاجر عن لبنان - صورة الغاب والمجهول ورمزهما - ، عن الطفولة السعيدة التي تمثل « يوتوبيا » ضائعة في خضم الحياة المادية القاسية ... ثم ما ترشح عن هذا الحنين من نواح وكتابة وميل إلى الهرب ومرادة للنسيان وإقبال على الحمر وشيء يشبه تقديس النغم وتقديس الألم ...

كل هذه مظاهر رومانطيقية لا تخطئها العين ... انعكست عليها الحقائق الذاتية لكل فرد من أفراد الرابطة ، فإذا هو المسيح أو الفنان العبقري أو المتصوف أو الدرويش أو السائح الجواب أو الناطور^١ ولكنها رومانطيقية فيها قسط كبير من الاعتدال ، فليست هي سلبية اطلاقاً ، ولا هي ثورة فوضوية

١ لا أحب ان نغني على كلمة «ناطور» دون تعليق. فهي على ما فيها من إيماءات ريفية وصورة للعزلة التي يحبا وشيد ، تبيد لنا صورة «الغاراني» المتأمل الذي كان ناطوراً في بعض البساتين بديار الشام .

لا تعرف مدى أو حداً، وليست مريضة بمرض شاذ وإنما هي «رعوية» وادعة في كثير من حالاتها، تشبه حفيف أوراق الشجر وتساقط الأوراق وتعيش في هذه الرداعة - قلقة بعض القلق - تستحم بالعطر وتنشف بالنور فإذا جنحت إلى العنف كانت كتكسر الأغصان في الغاب، ثورة مبهمه، جانبها الحزين أقوى من جانبها العنيف. وهي في حالها تفقد الرمز «الشرطي» الذي يسخر الحطية والقوة والتمرد من أجل تحقيق ما يريد. وهي على دعوتها إلى الحب تفقد صورة «المرأة» معذبة كانت أو غير معذبة، الاخطرات قليلة هنا وهناك تنبئ عن وجد دون ان تصور حباً أو تعطينا صورة واضحة لامرأة.

ولقد جلونا هذه الصورة في فصول ستة وجعلنا الاخلاص منصباً على جذورها الفلسفية من أجل ان يكون حديثنا عن «مذهب» رومانطقي لا عن محض مظاهر رومانطيقية؛ ذلك لاننا إزاء تجمع متعدد واعٍ في سبيل اهداف مشتركة تقاسمها ابناء الرابطة وأخذوا بانصابتهم منها، وهذا هو معنى المدرسة الذي نشير إليه أي وجود هدف معين مركّز إلى فلسفة معينة. اما المظاهر الرومانطيقية فقد تكون ماثرة هنا وهناك فإذا لم يحس صاحبها بدوره في حياة الأدب وبالأصول الفلسفية التي ينطلق عنها إلى هدفه، وبذلك الهدف الذي يسعى إليه لم تكن رومانطيقته إلا سمة ظاهرة، ومن التجاوز أن نعد أحد أبناء المذهب الرومانطقي.

* * *

وبعد ان اتضح ذلك كله عرضنا للشعراء فدرسنا كل شاعر على حدة - باستثناء جبران - لتبين مدى تفرد الفتي بعد أن بينا مدى مشاركته المذهبية، فوصفنا مظاهر الجدة عند أبي ماضي وألمحنا إلى مميزات الكبرى، وحللنا - عابرين - بعض قصائده، وتحدثنا عن شاعرية نعيمه وشاعرية نسيب عريضه، وتطور رشيد ايوب وتذبذب ندره حداد، وكانت دراستنا في هذه الفصول «انتقائية» فنحن حيناً نتبع التطور التاريخي لشعر الشاعر وحيناً نعتد الصور في فهم شعره وتذوقه، وحيناً نرصد نموه النفسي وحيناً نحاكمه إلى

وحدة القصيدة ونموها ، وقد نستغل كل هذه المقومات في دراسة شاعر واحد ، ومن هذا المعصول كله نستطيع ان نجيب على هذا السؤال : ما الذي حققته مدرسة المهجر في الشعر العربي ؟ والجواب على هذا السؤال يجب ألا يغفل حال الزمن الذي نشأت فيه هذه المدرسة وان يأخذ بعين الاعتبار ما جدّ بعدها من تطور : لقد ثارت هذه المدرسة على الموضوع المصمت الصلد المتحجر الذي يدير الشعر ادارة مباشرة على موضوعات الغزل والرتاء والهجاء والمديح ، فأصبح الموضوع في أكثر أحواله يمثل استجابة داخلية وانطلاقاً من دائرة التقليد . وتحدثت كثيراً عن خلجات النفس أو عن الصراع الداخلي فيها واخلصت لموضوعها إخلاصاً لا يعيقه الوزن الرتيب والتنسيق . ومن هذه النقطة أضافت إلى موضوعها حركة جديدة حين لوّنت النغم وواءمت بينه وبين هذه الروح في سرعتها وبطئها ونحلت على أشد الموضوعات الفلسفية صلابة فصبغتها بلون شعري ، واستغلت كل طريقة ممكنة كالسرد القصصي والحوار وما أشبه ذلك في اخراج الموضوع المعقد الخفي . فوفقت بين الغنائية الجميلة والعمق في الفكرة فاذا شعر هذه المدرسة من أحفل الشعر بالحصب ومن أقدره على الانجاء والاثارة الخفية ؛ ونجم عن ذلك ان طأطأت الخطابية الشعرية من رأسها واستعالت إلى استغراق في تعكر صفوه الجلبة ويعطله التلاعب اللفظي ، وباختصار : منحت هذه المدرسة قوة الخيال حرية مطلقة وتركتها تستبد باخراج القصيدة وتوجيها أنشأت ، فاذا القصيدة « وحدة عضوية » تامة فيها شيء كثير من الروح الفيضية التلقائية وشيء قليل من الجهد الصناعي ، وفيها صورة نفسية تحاول ان تتجسد في الكلمة والنغمة وتحرر الشعر على يدها من اسار الموضوع والطريقة والنغمات . غير ان موروئها الصوفي جعلها تتصور الحياة « رحلة » فاحتفظ شعراؤها بصور البداوة من قافلة وخيمة وركب ومطية ونار و ... الخ واكثر هؤلاء الشعراء من المصطلح الصوفي وهو امر زاد في قدرة القصيدة على الانجاء ولكنه جنح بالشعر في صعيد ضيق .

ووقفت في طريق المهجريين عقبتان : الاولى ان محصولهم الثقافي كان محدوداً بحدود ضيقة ، ولم تسعفهم الايام على توسيعه وتعميقه ، وهذا هو السر في فقر الصور وفي صور من التكرار الكثير وفي تجاذبهم الفكرة الواحدة فيما بينهم . وقد حاول جبران مزيداً من الثقافة ، ولكن اعتماده على « البصيرة » ظل أقوى من ثقافته واتيح له خيال جامع مستبد ، يسحق كل ما يجده في طريقه ويصنعه من جديد وينفخ فيه روحاً جبرانية . وتغلب أبو ماضي على هذا النقص بقوة « الادراك النفسي » . أما نعيه ، وهو أوسعهم اطلاعاً ، فانصرف عن الشعر إلى غيره ، ووضع انحصار نسب في حدود الفلسفة « السينائية » إلى حد يبعث على الضيق وبقي رشيد وندره يمثلان هذه السطحية الثقافية بوضوح . أما العقبة الثانية فهي اللغة أو سلامة التعبير لغوياً ، وقد وقعوا كلهم في اخطاء تجافت عن جانب السلامة إما لهذا المحصول القليل وإما لان الرومانطيقية تساهل في جانب اللغة وسلامتها وقوة التركيب وجزالته . وتفاوتوا بعدئذ في طريقة التخلص من هذه الازمة ، فذهب أبو ماضي كالنسر يصيد قوي الطير وضعيفه ، لا يجه كيف وقعت العبارة ما دامت تؤدي الحاطرة أو المعنى . وقصر نعيه بحال النعمة وتخلص من الاضطرابات الاعرابية وجعل من قصيدته اغنية لبنانية . وارتد رشيد إلى الموشع القصير الغصون فأجاد فيه . واعتمد نسب النغمات القصيرة والقوة المفتعلة في صور الاستفهام والعرض والتعريض ، ووقع ندره حداد ضحية لهذا القصور فتخلف عن رفاقه .

لقد كان أكثر هذه الدراسة معتمداً على التفاعل بين نفس الناقد والأثر الفني أمامه ، كيف يقدم اليك الشاعر نفسه ؟ ما الصورة العامة التي لا تزول من نفسك بعد قراءة شعره ؟ كيف تجلو لك القصيدة نفسها ؟ وبعد ذلك كله نستطيع ان نقول اننا تركنا هذه القوائد بعد أن لم تعد شيئاً مغلقاً مصناً للقارئ ، فقد أصبحت كل قصيدة - ما عدا القصيدة المتخلفة الحاملة - كياناً حياً ، يستطيع القارئ ان يقيد ملاحظاته عنه - على الاقل - ان لم يستطع

التغفل في نغده . ومرة أخيرة لتتناول قصيدة - أي قصيدة - دون تعمد شديد ونحاول ان نعيد عليها الملاحظات التي تثيرها هذه الدراسة ... ولتكن قصيدة « الضوء البعيد » لرشيد أبوب :

لبست شمسي الرشاحا آه ما احلى المغيّب
قام قلبي واستراحا وقضى ذاك الغريب
في الأنام

فاحفروا قبوري بجانب خيبي عند الكروم
حيثا كنت اراقب في دجى الليل النجوم
لا أنام

واخبروا نائي وكوبي ثم لا تنسوا الجراب
وفقائي في كروبي اني تحت التراب
لا أضام

دقة الناقوس عندي كل أنقام الطرب
فاضربوه عند لحدي يوم تفريج الكُرب
بالحِمام

لك يا نفسي حياة بعدما القي العصا
فالأماني جائعات عليها بالحصي
كي تنام

هي تذكارات شاعر عاش في الدنيا شريد
ومضى في الأمر حائر يقصد الضوء البعيد
في الظلام

ونستطيع أن نقيد على هذه القصيدة الملاحظ الآتية :

(١) عنوان القصيدة هو الرمز الصوفي للنور الأزلي الذي يتجه نحوه أبناء الإنسانية - وهو حصة مشتركة بين شعراء هذه المدرسة ، وهو « الأمل » المنقذ من الموت ، أو هو « الاتحاد » مع الله ... والصورة العامة هي تصوير « الرحلة الإنسانية » عند نهايتها والشمس قد اشرفت على الغروب .

(٢) القصيدة كلها شوق الى الموت أو وشك معانقة له (لانه يخلص من الضيم) في فرحة لا يخفى ما تحت قشرتها من حزن . حزن الشاعر الذي همه ابن بجفر قبره (يتفاوت المهجريون في النص على هذا الشوق أو الخوف المقنع أما حلاوة الغيب فانها تناقض كثيراً من المعاني التي روبناها عن وقتانهم امام المساء) .

(٣) صورة الشاعر هنا هي صورة الدرويش الذي اعتزل الناس ولم يبق له من رفيق إلا الحيمة والناس والكوب والجراب .. اولئك هم رفقاؤه في الكروب ، وقد قضى كل حياته في صحبتهم يرقب النجم - مطلع الامل - في جو ليلى - رومانطقي - مبهم (استذكر مشابه هذه الصورة عند الآخرين) .

(٤) يحس الشاعر بيقظة المعنى الديني في نفسه على « دقة الناقوس » فهي عنده كل انغام الطرب ... ونكاد نقول ان الشاعر خرج على منطوق العزلة وهو الابتعاد عن الجمهور في الكنبسة وغيرها، لولا ان دقة الناقوس تعني هنا اعلان الموت ، ... (قارن مشاعره هنا بالمشاعر عند الشعراء الآخرين) .

(٥) يعبر عن ايمان بحياة النفس بعد الموت (هنا يتفاوت المهجريون في هذا المعنى) .

(٦) تصوير الاماني - النزعة الدنيوية - جائعة لم تشبع من الحياة ولا بد لكي تنام من ان تعلل بالحصى (هو هذا الذي قلناه عن الثقافة اليسيرة . فهنا يبرز رشيد الطالب الصغير الذي سمع قصة « عمر بن الخطاب والمرأة الفقيرة التي كانت تعلل أولادها بتحريك الحصى في القدر تسكيناً لجوعهم » (تذكر

صوراً عند نسيب عن حرق السفن وعن النطع والجلاد وما أشبه ، وكلها صور من كتب المطالعة التي قرأها هؤلاء في الصغر .

(٧) يتجلى الشعور بالغربة والتشرد في قوله: « وقضى ذاك الغريب » و« عاش في الدنيا شريد » ولكن الحيرة التي بصورها في المقطوعة الأخيرة لا تتلاءم وتلك الثقة النفسية التي يعانق بها الموت في أول القصيدة هاتفاً « آه ما أحلى المغيب » .

(٨) من كل ذلك يتبين للقارئ مدى الصراع الداخلي الذي نجم عن « عقدة الموت » في نفس الشاعر فاكسب قصيدته حسرة خفية على الحياة وشبهاً من الاضطراب بين الاخلاص إلى الراحة الأبدية وهول الفراق الأخير .

(٩) النغمة في القصيدة جعلتها شبيهة « بسيراناده » حاله ، فاستطاعت أن تخفي ضعفاً في التعبير يلسمه كل من له تمرس بالاسلوب الجزل . وبعض تعبيراته الغامضة تستوقف النظر لإيجاءاتها مثل قوله « لبست شمسي الوشاحا » ، وألفاظه صوفية مثل : المغيب ، الشمس ، الضوء البعيد وكلها يحمل إيجاءات وراء المعنى الظاهري .

هي إذن قصيدة غنائية رقيقة تعيد الألفاظ القديمة في أثواب جديدة من الإيجاء ... ظاهرها يجتمع حول قطب واحد نسيب الراحة او الطمأنينة ... راحة الذي تحققت أحلامه ... فأخذ يدمث لنفسه عند النوم مضطجعاً ، ثم جمع حوله أصحابه وأحبابه وأحب ان يشبع بدقة الناقوس ثم طمأن نفسه بان لها حياة اخرى ... فانتقل - في الظاهر - من اطمئنان إلى آخر . غير أن هذا الظاهر ينطوي على قلق وانفعال ... ويتزاوج هذان في طبيعة القصيدة ليكونا صورة للصراع بين حب الحياة والفرحة بالموت . أليس الشاعر قد رثى نفسه وأمانيه في هذه الدنيا تليعاً ؟ هذا هو الذي نعنيه حين قلنا ان الشاعر المهجري لا يواجه موضوعه مباشرة وإنما يبحث فيه لإيجاءات لا معاني صلبة حادة ... ويتناول في تصويره نفسية قلقة ، وقد يضطرب وقد يتناقض ولكنه

يسير في التيار الشعوري ليستخلص من اضطرابه وقلقه صورة منسجبة. فالشاعر هنا ليس مصوراً عادياً حين حاول أن يصور حقيقة النفس المشرقة على الموت الفرحة ببقائه .

وقبل ان غضي عن هذا الشعر المهجري نحب ان نسجل له أثره العميق البعيد في تيار الشعر العربي المعاصر. صحيح ان الرومانطيقية بعد مدرسة المهجر جنحت إلى الاغراق وشيبت بالمرض ، ونحزرت شجرتها تقلبات المجتمع وهبت عليها عواصف واقعية جديدة تكاد تقتلعها ، ولكن تبيان هذا التطور وأثر مدرسة المهجر فيه بحاجة إلى دراسة مستفيضة مستقلة ، عسى ان نجد مسعفا على تحقيقها .

فهارس الكتاب

الاعلام

الامكنة والبلدان والمعاهد

الكتب والصحف والمجلات

القوائد

فهرس الأعلام

أ

- : ١٨ : ابراهيم باشا
 . ١٨٥ : ابن الرومي
 . ٢٥١ ، ٦٦ : ابن سينا
 . ١٦٣ : ابن السماك
 . ٢٥١ ، ٦٧ : ابن عربي
 . ١٥٤ : ابو شبكة ، الياس
 . ٩٩ : ابو القناية
 . ٢٥١ ، ١٦٠ : ابو العلاء المعري
 . ٢٠٨ : ابو فراس الحمداني
 : ٤٠ ، ٤١ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٥ : ابو ماضي ، ايليا
 ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٧١ ، ٧٧
 ٧٨ ، ٧٩ ، ٨١ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٩
 ٩٢ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ١٠٠
 ١٠١ ، ١٠٣ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣
 ١١٥ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٦
 ١٢٧ ، (١٣٣ - ١٣٦) ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٥
 ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢

١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٥٠ ، ١٥١ ،
 ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ،
 ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٤ ،
 ١٦٥ ، ١٦٨ ، ١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ،
 ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٨٥ ، ٢١٧ ، ٢٣٥ ، ٢٤١ ،
 ٢٥٢ ، ٢٥٤ ، ٢٥٦ .

ابو النصر ، علي : ٣٣ .

الأحدب ، ابراهيم : ٣٢ .

اسحق ، أديب : ٣١ ، ٣٣ .

الأسير ، يوسف : ٣٢ .

أفلاطون : ٥٨ .

أفلوطين : ٥٣ ، ٥٧ ، ٢٥١ .

ألبي : ١٤٣ .

امرؤ القيس : ٢١٤ .

امرسون ، رالف ولدو : ٢٥٠ .

الانسي ، عمر : ٣٢ .

انطون ، فرح : ٣٠ ، ٣١ ، ٣٣ .

اوهند ، جورج : ٢٦ .

أيتوب ، وشيد : ٧٥ ، ٨٩ ، ٩٢ ، ١٠١ ، ١٠٣ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ،

١١٦ ، ١١٧ ، ١٢٠ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ،

١٢٥ ، ١٣٦ ، ١٤٠ ، ١٤٣ ، ١٧٥ ، ٢٠٢ ،

٢١٤ ، ٢١٥ (٢٢٩-٢٤٧) ، ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ ،

٢٣٢ ، ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٣٧ ، ٢٣٨ ، ٢٤٠ ،

٢٤١ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٢٥٣ ،

٢٥٤ ، ٢٥٦ ، ٢٥٧ ، ٢٥٨ .

ب

- البارودي ، محمود سامي : ٣٣ .
 باكون ، فرنسيس : ١٣ .
 برونو ، جوردانو : ١٣ .
 البستاني ، بطرس : ١٠ ، ١١ ، ٢٠ .
 البستاني ، سليم : ٢٩ ، ٣١ .
 بسكال ، بليز : ٥٨ ، ٥٩ .
 بشار بن برد : ١٦٠ .
 بشير الشهابي : ١٧ ، ١٨ ، ٣٢ .
 بليك ، ولیم : ٤٤ ، ٧٢ ، ٩٠ ، ٢٥٠ .
 بنيان ، جون : ٢٤ .
 بوردو ، هنري : ٢٦ .
 بوشكين ، الكسندر : ١٠٩ ، ١١٤ ، ١١٥ ، ١١٦ .
 بويه ، يعقوب : ٥٦ .

ت

- تقي الدين ، أمين : ٣٣ .
 تيوتشف : ١٩٤ .

ث

- ثورو ، هنري دافيد : ٧٢ ، ٢٥٠ .

ج

- جاليليو ، جاليلي : ١٣ .

جبران ، جبران خليل : ٣١ ، ٣٥ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٧ ،
 ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٥٥ ، ٥٩ ، ٦٩ ،
 ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٨٩ ، ٩٠ ،
 ٩١ ، ١٠١ ، ١٠٤ ، ١٣٣ ، ١٣٦ ، ١٤٣ ،
 ١٥١ ، ١٥٣ ، ١٧٥ ، ٢٢٣ ، ٢٢٦ ، ٢٢٩ ،
 ٢٣١ ، ٢٤١ ، ٢٥٠ ، ٢٥٤ ، ٢٥٦ .

الجزار ، أحمد باشا : ١٧ .
 جلال ، محمد عثمان : ٣٣ .
 جوتنبرج : ١٣ .
 جوته : ٧٠ ، ٨٣ ، ٨٤ .

ح

حداد ، عبد المسيح : ١٩٣ .
 حداد ، نجيب : ٣٠ ، ٣١ ، ٣٣ .
 حداد ، نجية : ١٩٣ .
 حداد ، ندره : ٧١ ، ٧٦ ، ٨٩ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠١ ،
 ١٠٣ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٦ ، ١١٧ ،
 ١١٩ ، ١٤٣ ، ١٩٣ ، ٢١٤ ، (٢١٧ - ٢٢٧) ،
 ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ ،
 ٢٢٣ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٤١ ، ٢٥٤ ، ٢٥٦ .

حداد ، نقولا : ٣٠ ، ٣٣ .
 الحريري : ٣٢ .
 الحسن البصري : ١٦٣ .
 الحسين بن علي : ٢٣٠ .

خ

- الحشاش ، اسماعيل : ٣٣ .
الحيام ، عمر : ١١٠ ، ١٧١ ، ٢٥١ .

د

- دارون : ١٣ .
درويش باشا : ١٨ .
الدرويش ، علي : ٣٣ .
دنري ، ادولف : ٢٦ .
دوماس ، اسكندر (الاب) : ٢٦ ، ٢٩ .
د ، د (الابن) : ٢٦ .
دي تيراي ، بونسون : ٢٦ .
دي سان بير ، برناردان : ٢٦ ، ٢٩ .
ديدرو ، دنيژ : ٤٣ .
ديفو ، دانيال : ٢٠ .

ر

- رزق الله ، تقولا : ٣٣ .
الرميتي ، علي : ١٥٢ .
روستو ، جان جاك : ٤٢ ، ٤٣ ، ٥٠ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٧٠ ، ٧٢ ، ٢٥٠ .
الريحاني ، امين : ٣١ .

ز

- زيدان ، جرجي : ٣٠ ، ٣٣ .

س

الساعاتي، محمود صفوت : ٣٣ .

سميث ، عالي : ١١ .

سو ، اوجين : ٢٦ ، ٢٩ .

ش

شاتوبريان ، فرنسوا : ٢٦ ، ٢٩ ، ١٠٧ .

الشدياق ، اسعد : ١١ .

الشدياق ، فارس : ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣١ .

شلي ، برسي : ١١١ ، ٢٣٢ .

شليجل ، اوغست : ٢٦ .

شهاب الدين ، محمد : ٣٣ .

ط

طارق بن زياد : ٢١٤ .

الطباطاوي ، رفاعه : ٢٥ ، ٢٦ ، ٣٣ .

ع

عباس باشا : ٢٥ .

عبد الحميد (السلطان) : ١٩ .

عبد الله باشا (والي عكا) : ١٧ ، ١٨ .

عبد ، طانيوس : ٣٣ .

هويضة ، نسيب : ٤٠ ، ٥٥ ، ٦٠ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٩ ،

٧١ ، ٧٢ ، ٧٦ ، ٨٩ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ١٠١ ،

١٠٤ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، (١٩٣ -

٢١٥) ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٦ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ،

٢٠٤ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ،
 ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢١٥ ، ٢١٧ ،
 ٢٤١ ، ٢٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٤ ، ٢٥٩ .

العطار ، حسن : ٣٣ .
 عمر بن الخطاب : ٢٥٨ .
 عمرو بن عبيد : ١٦٣ .

غ

الغزالي : ٢٥١ .

ف

الفارابي : ٢٥١ ، ٢٥٣ .
 فكري ، عبد الله : ٣٣ .
 فنيلون : ٢٥ .
 فياض ، الياس : ٣٠ ، ٣١ .

ق

كانت ، عمانويل : ٢٥٠ .
 كرامه ، بطرس : ٣٢ .
 كوبرنيكس ، نقولا : ١٣ .
 كوبه ، فرنسوا : ٢٦ .
 كولردج ، صويل : ٧٢ ، ٢٥٠ .
 كيتس ، جون : ١١١ هـ ، ٢٣٢ .

ل

لبلان ، موريس : ٢٦ .
 لسان الدين بن الخطيب : ٢٣٤ .

لوثر ، مارتن : ١٣ .

لونغفلو ، هنري : ١٨٦ .

لويس الرابع عشر : ٢٦ .

الليبي ، علي : ٣٣ .

م

المتنبي : ٣٢ .

محمد علي باشا : ١٨ .

مطران ، خليل : ٣٣ ، ١٦٠ هـ .

ملتن ، جون : ١٦٠ .

مندور ، محمد : ١٨٣ .

ميرزا ، زهير : ١٦٠ هـ .

ن

نابليون : ١٧ .

نديم ، عبد الله : ٣٣ .

نعيمة ، ميخائيل : ٣١ ، ٣٥ ، ٤١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ،

٥٨ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٥ ، ٧٠ ، ٧٥ هـ ،

٨٧ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩٢ ، ٩٧ ، ١٠١ ، ١٠٣ ،

١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٩ ، ١١٧ ، ١٢٥ ،

١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٣٣ ، ١٣٦ ، ١٥١ ، (١٧٧ -

١٩٢) ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ،

١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٣ ،

٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٧ ، ٢٢٣ ، ٢٣٥ ، ٢٤١ ،

٢٥٠ هـ ، ٢٥٤ ، ٢٥٦ .

- النقاش ، سليم : ٣٠ ، ٣١ ، ٣٣ .
 النقاش ، مارون : ٢٦ ، ٣١ .
 نيتشه ، فريدريك وليم : ٩٠ ، ٩١ ، ٢٥٠ .

هـ

- هاشم ، ليبة : ٣٠ ، ٣٣ .
 هردر ، جوهان جوتفريد : ٧٠ .
 هريك ، روبرت : ١٢٠ .
 هتان : ٧٠ .

و

- وردزورث ، وليم : ٧٢ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٢٥٠ .
 ويتان ، والت : ٢٥٠ .

ي

- اليازجي ، ابراهيم (الابن) : ١٩ .
 اليازجي ، ناصيف : ١٠ ، ٢٨ ، ٣٢ .

فهرس الأمكنة والبلدان والمعاهد

أ

الأزهر	: ٣٢ ، ٣٣ .
استرالية	: ١٩ .
افريقية	: ٢١ .
المانية	: ٧٣ .
الامريكتان	: ١٩ .
اميركا	: ١٣٣ ، ١٧٧ ، ٢١٧ ، ٢٢٩ .
انطلياس	: ١٧ .
انكلترة	: ١٥ ، ١٩ ، ٧٢ ، ٧٣ .
اوروبه	: ١٢ ، ٧٠ .
ايطالية	: ١٩ .

ب

باريس	: ٢٢٩ .
البرازيل	: ٢١ .
بروسية	: ١٩ .
بكتنا	: ١٧٧ ، ٢٢٩ .
بعبداء	: ١٦ .
بكفيا	: ١٦ .
بكين	: ١٥ .

- بولتافا : ١٧٧ .
بيت شباب : ١٦ .
بيروت : ٩ ، ١٠ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٣٤ .

ج

الجامعة الاميركية (الكلية السورية الانجيلية) : ١٠ ، ٥٩ .

ح

- حمص : ١٩٣ ، ٢١٧ .
حوران : ١٨ .

د

- دمشق : ١٨ .
الدولة العلية : ١٩ .
دير القمر : ١٦ .

و

- روسة : ١٥ ، ١٩ .
رومة : ١٠ .

ز

- الزّوق : ١٦ .

س

- سنفاني : ١٣٣ .
السودان : ٢٥ .
سورية : ١٠ ، ١٨ ، ٢٩ ، ١٩٣ ، ٢٠١ ، ٢٣٠ .

ش

- الثام : ١٨ ، ٢٥٣ هـ .
الشرف : ١٤ .

ص

- صيدا : ١٨ .
الصين : ١٥ .

ع

- عيته : ١٠ .
عكا : ١٧ ، ١٨ .

ف

- فرنسة : ١٥ ، ١٩ ، ٢٦ ، ٧٢ ، ٧٣ .
فلاديفسوك : ١٥ .
فلسطين : ١٨ ، ١٧٧ .

ق

- قبرص : ٢٩ .

ك

- كسروان : ١٤ .

ل

- لبنان : ٩ ، ١١ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ،
٢٩ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٧١ ، ١٧٧ ، ٢٣٠ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣ .
لندن : ١٠ .
لوزيانا : ٢٢٩ .

م

- مالطة : ١٢ ، ١٨ ، ٢٠ .
 مانشتر : ٢٢٩ .
 المتن : ١٤ .
 المحدثه : ١٣٣ .
 مصر : ١٣ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ١٣٣ ،
 ١٣٥ .
 الملايو : ١٥ .

ن

- الناصره : ١٧٧ ، ١٩٣ .
 النمسة : ١٩ .
 نيويورك : ١١٩ ، ١٣٣ ، ١٩٣ ، ٢٢٩ .

هـ

- الهند الصينية : ١٥ .

و

- واشنطن : ١٧٧ .

فهرس الكتب والصحف والمجلات *

أ

- أبو الحسن المغفل : ٢٦ .
 اسماء : ٣٠ .
 ألف ليلة وليلة : ١٥٤ .
 الأوديسة : ٢٥ .

ب

- البخيل : ٢٦ ، ٢٧ .
 بنت العصر : ٣٠ .

ت

- التحفة البستانية في الأسفار الكروية : ٢٠ .
 تخلص الابرز في تلخيص باريز : ٢٥ .

ج

- الجامعة (م) : ٣١ .
 الجوائب (ج) : ١٢ .

د

- الدين والعلم والمال : ٣١ .

* (م) مجلة ، (ج) جريدة .

و

روبنسون كروزو : ٢٠ ، ٢٩ .

ز

الزهور (م) : ٣٣ .

س

الساق على الساق في ما هو الفاريانق : ١٢ ، ٢٧ .

السلطان الأسود : ٢٦ ، ٢٧ .

سياحة المسيحي : ٢٤ .

ف

فاوست : ٨٣ .

الفنون (م) : ١٩٣ .

ك

الكتاب المقدس : ١٥٤ .

كشف المغنا عن فنون أوروبا : ١٢ .

م

مجمع البحرين : ٢٨ .

مغامرات تليماك : ٢٥ .

المقتطف (م) : ١٣ ، ٣٣ ، ٥٩ .

مواقع الأفلاك في وقائع تليماك : ٢٥ .

هـ

الملال (م) : ٣٣ .

الميام في جنان الشام : ٢٩ .

و

الواسطة في معرفة أحوال مالطة : ١٢ .

فهرس القصائد

ايليا ابو ماضي :

- ابتسم (الحائل ٣٨) : ١٤٠ .
 الإبريق (الحائل ٢٠) : ١٥٣ .
 ابن الليل (الجداول ٦٠) : ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٨ .
 الاسطورة الازلية (الحائل ١٢٧) : ٤١ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ١٤٦ ، ١٥١ ، ١٥٣ ، ١٥٥ ، ١٦٨ .
 الاشباح الثلاثة (الجداول ٦٥) : ١١٧ ، ١٢٦ ، ١٢٧ - ١٥٥ .
 الى روح خليل مطران (ايليا ابو ماضي شاعر المهجر ٣٧٣ - ٣٧٤) : ١٦٠ .
 الإله التراث (الجداول ٦٤) : ٨٩ .
 أمنية لإلهة (الحائل ٢١) : ٤١ ، ٤٩ .
 أنا وابني (الحائل ١٠٨) : ٧١ ، ٨٣ ، ١٦٤ .
 برّدي يا سحب (الجداول ١٥) : ٨٩ ، ٩٦ ، ١٤١ .
 بين مدّ وجزر (الحائل ١١٩) : ٥٥ ، ٦٠ - ٦٢ ، ١٣٩ .
 تأملات (الحائل ٥٥) : ١١٧ ، ١٢٢ - ١٢٣ .
 تعالي (الجداول ١٧) : ٧١ ، ٧٩ - ٨٠ ، ٨١ ، ١٣٥ ، ١٤٦ ، ١٥٨ .
 التينة الحبقاء (الجداول ٢٨) : ٨٩ ، ٩٦ ، ١٠٠ ، ١٥٣ ، ١٥٤ .

الحجر الصغير	(الجداول ٢٢) : ١٥٤ ، ١٥٣ .
الدمعة الحرساء	(الحمائل ١٣) : ١٠٣ ، ١١٠ - ١١١ ، ١١٢ ، ١٤٦ ، ١٥٥ ، ١٧٤ .
ريح الشمال	(الجداول ٢٠) : ١٠٣ ، ١١٠ .
الزمان	(الجداول ٤٨) : ٧١ .
زهرة أقعوان	(الجداول ٤١) : ١٥٨ .
السماء	(الجداول ١٣) : ٧١ ، ٨٣ .
الشاعر	(ديوان ايليا أبو ماضي ٦) : ١٥٩ .
الشاعر في السماء	(الحمائل ٦٧) : ١١٧ ، ١٢١ - ١٢٢ ، ١٥٥ .
الشاعر والأمة	(ديوان ايليا أبو ماضي ٢٠) : ١٥٥ ، ١٦١ .
الشاعر والملك الجائر	(الحمائل ٧) : ٨٩ ، ٩٣ ، ١٥٣ ، ١٥٥ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٢ - ١٦٧ ، ١٧٥ .
الضفادع والنجوم	(الجداول ١٢) : ١٥٣ ، ١٥٤ .
الطلاسم	(الجداول ٨٩) : ٧١ ، ٨٤ - ٨٥ ، ١٠٣ ، ١١٢ - ١١٣ ، ١٦٨ - ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٣ ، ١٧٥ .
الطين	(الجداول ٢٣) : ٩٣ ، ١٥١ - ١٥٢ ، ١٦٤ .
المليقة	(الجداول ٧٢) : ٨٩ ، ٩٥ ، ١٠٠ ، ١٣٥ ، ١٤٢ ، ١٤٦ .
العيان	(الجداول ٤٥) : ١٦٢ .
العنقاء	(الجداول ٥) : ٧١ ، ٨٥ ، ١٢٩ ، ١٤٦ - ١٥١ ، ١٥٥ ، ١٧١ ، ١٧٤ .
الغدير الطسوح	(الجداول ٨٨) : ١٥٣ .
الغراب	(ديوان ايليا أبو ماضي ٣٦) : ١٥٣ .

الفاتحة	(الجداول ٤) : ٧١ ، ٨٩ ، ١٠١ .
فلسفة الحياة	(ديوان ايليا أبو ماضي ١٠) : ١٤٠ ، ١٤١ .
فلوريدا	(الحمائل ١١٦) : ١٠٠ .
في القفر	(الجداول ٢٩) : ٧١ ، ٨١ .
في الليل	(ديوان ايليا أبو ماضي ١١٥) : ١٠٠ .
كتابي	(الحمائل ٤٧) : ٧١ ، ٧٧ - ٧٨ ، ٨٦ .
الكنجبة المحطبة	(الجداول ٣٨) : ٥٥ ، ٦٢ ، ١٣٧ ، ١٣٩ ، ١٥٨ ، ١٧٤ .
كن بلساً	(الحمائل ٥٠) : ٧١ ، ٧٩ .
لبنان	(الحمائل ٨٠) : ١١٧ ، ١٢٣ .
لم أجد أحداً	(ديوان ايليا أبو ماضي ٣٣) : ١٣٨ .
لم يبق غير الكأس	(الحمائل ٤٣) : ١٣٨ .
ماء وطن	(الحمائل ١٩) : ٧١ ، ٨٥ .
المجنون	(الجداول ٥٢) : ٨٩ ، ٩٤ - ٩٥ .
المدخل	(الحمائل ٥) : ٨٩ ، ١٠١ .
المساء	(الجداول ٣٣) : ٧١ ، ٧٩ ، ٨١ ، ١٠٣ ، ١١٣ - ١١٥ ، ١٣٥ ، ١٤٦ ، ١٦٩ - ١٧٠ ، ١٧٤ .
الموميات	(الحمائل ٢٩) : ١٠٠ .
نار القرى	(الجداول ٥٨) : ١٢٩ ، ١٧١ ، ١٧٥ .
الناسكة	(الجداول ٧٩) : ١٠٣ ، ١١٠ ، ١٥٥ .
هي	(الجداول ٧٥) : ١٥٥ ، ١٥٦ .
وقائلة	(الحمائل ٢٧) : ١٣٨ ، ١٤٠ .
يا رفاقي	(الاديب س ١٢ ع ٣ ص ٧٤) ١٣٩ .
يا شذاهنّ	(الجداول ١٢٩) : ١٥٦ .

رشيد أيتوب :

أنفس الشعراء

أين كنت

بربي لبنان

بلادي

الحنين الى صنتين

الربيع

الربيع

الضوء البعيد

في سبيل الحب

قصري

مرور الزمان

من خمرة الكأس

نجمتي

النسر

هل تذهبين

الورقة المرتعشة

وقفه على المهندس

وولتي ما عرفناه

يا ثلج

يا شبابي

(أغاني الدرويش ٥٠) : ٧٥ .

(هي الدنيا ٣٦) : ٢٤٤ .

(الأبيات ٤٨) : ١١٧ ، ١٢٤ .

(الأبيات ٣٩) : ١١٧ ، ١٢٣ - ١٢٤ .

(أغاني الدرويش ٤٥) : ١١٧ ، ١٢٠ - ١٢١ .

(أغاني الدرويش ٢٩) : ٢٣٨ ، ٢٤٥ .

(هي الدنيا ٩٩) : ٢٤٥ .

(اغاني الدرويش ١١٠) : ٢٤٠ ، ٢٥٧ .

(اغاني الدرويش ٢٥) : ٢٣٧ .

(اغاني الدرويش ١٤) : ٢٣٢ - ٢٣٣ ، ٢٣٧ .

(اغاني الدرويش ٦٦) : ٨٩ ، ٩٢ ، ٢٤٣ .

(هي الدنيا ٩٥) : ٢٤٧ .

(هي الدنيا ٨١) : ٢٤٢ ، ٢٤٧ .

(اغاني الدرويش ٤٨) : ١١٧ ، ١٢٨ ، ٢٣٣ .

(اغاني الدرويش ٤٧) : ٢٣٩ .

(هي الدنيا ٧١) : ١٠٣ ، ١٠٨ - ١٠٩ .

(الأبيات ٩) : ٢٣٤ .

(اغاني الدرويش ١٢) : ٢٣٦ - ٢٣٧ .

(اغاني الدرويش ٧٠) : ١١٧ ، ١٢٥ .

(الأبيات ٣٢) : ٢٣١ .

جبران خليل جبران :

- البحر
المراكب
(المجموعة الكاملة ج ٣ : ٣٠٤) : ٧٤ ، ٧١
(المجموعة الكاملة ج ٢ : ٢٣٩) : ٤١ ، ٤٣ ، ٤٤
٤٥ ، ٥١ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٥ .

ندوة حدّاد :

- أغنية الحريف
إلى ولیم
أنا ان متّ
أنفق فضول المال
البصير الاعی
بعد ان تنطوي خيام المشیة (٥٢) : ٢٢٣ .
الحب (٦٧) : ٩٩ .
خذوني (٧٨) : ٢٢٣ .
سر معي (١٧) : ٨٩ ، ٩٩ ، ٢٢٦ .
سكروا ولا خمر (١٣٨) : ٢٢٥ .
صلائي (٧٠) : ٢١٩ .
ضربح الشاعر (٩٨) : ٩٩ ، ١١٦ .
الطفل المتصرّ (١٨٥) : ٢٢٠ .
غارس النخلات (١٦٧) : ٢٢٤ .
القوة الدافعة (٤٧) : ٩٩ .
كلّما (١١٣) : ١١٧ ، ١١٩ - ١٢٠ ، ٢٢٣ .
نحن في القرية (١٠٧) : ٢٢٧ .
الوالد والطفل (١٨٤) : ٢٢٠ .

واللحد فاتحة الخلود	(٦٢) : ٩٨ ، ٨٩ .
الورقة الاخيرة	(١٩) : ١٠٨ ، ١٠٣ .
يا رفيقي	(١٠٥) : ٢٢٦ .
يا نفس	(٩٣) : ١٠٣ .
يدعونه الحب	(١٢٧) : ٧٦ ، ٧١ .
لسيب عريضه :	
احتضار ابي فراس	(الأرواح الحائرة ٢١١) : ٢٠٨ ، ٢٠٩ .
ادن مني	(١٤٥) : ٩٨ ، ٨٩ ، ٢٠٤ .
اشرب وحيداً	(٢١) : ٩٧ ، ٨٩ .
إلى برق	(١٢٩) : ٢١٢ .
إلى نفسي	(١٠٤) : ٢١١ ، ٥٥ .
أمام الغروب	(١٦١) : ١١٦ ، ٦٨ ، ٥٥ ، ٢٠٧ .
أمّ الحجار السود	(٢٥٢) : ١١٧ .
انا في الخيض	(٧٢) : ٢٠٢ ، ٢٠٠ .
ايا نجمة	(١٠٧) : ٢٠٢ .
ترنية السرير	(٦٣) : ١٩٧ ، ٢١٣ .
حديث الشاعر	(١٧) : ١٩٣ .
دعني وشأني	(٤٩) : ١٩٥ .
رباعيات	(٨٣) : ٧١ .
سلة فواكه	(٩١) : ١١٧ ، ١١٩ .
الصمت	(٢٤) : ١٩٥ .
علقت عودي	(١٣٨) : ٩٧ ، ٨٩ .
على الطريق	(٦٠) : ١٩٧ .

على طريق ارم	(١٧٧) : ٦٩ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢١٤ .
على المذبح	(٨٠) : ٢١٣ ، ٢٠١ .
عودة الفارس	(٩٧) : ٢٠١ .
غادة العاصي	(٢٥٧) : ١١٧ .
في جلسة طرب	(٤٧) : ١٩٥ .
في القفر الأعظم	(١٨٦) : ٥٥ ، ٦٤ — ٦٥ .
كن	(١٧٣) : ٧٧ ، ٧١ .
لماذا	(٤٤) : ١٩٦ .
المسافر	(١١٣) : ٢٠٨ .
من نحن	(١٥١) : ٥٥ ، ٦٨ ، ١١٦ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٧ ، ٢١٠ .
نشيد المهاجر	(٢٤٥) : ١١٧ .
النهاية	(٦٥) : ١٩٨ ، ٢١٣ .
هاك	(١٦٤) : ٢٠٤ .
يا أخمي يا أخمي	(١١١) : ٢٠٣ .
يا غريب الدار	(١١٩) : ٢١٣ .
يا نفس	(٨٧) : ٥٥ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٢١٠ .
يا نفس لا تبكي	(١٤٩) : ٦٨ ، ٢٠٤ ، ٢١٣ .
ميخائيل نعيمة :	
ابتهالات	(هس الجفون ٣٥) : ١٧٩ ، ١٨٤ .
أخمي	(١٤) : ١٨٧ ، ١٩١ .
أغض جفونك تبصر	(٩) : ١٨٦ .
أفاق القلب	(٥٥) : ٥٥ ، ٦٣ ، ١٨٣ ، ١٨٨ .

. ١٨٢ : (٢٦)	إلى سنة مدبرة
. ٩٢ ، ٨٩ : (٢٧)	إلى سنة مقبلة
. ١٨١ : (١٠٢)	إلى M. D. B.
. ١٨٩ ، ٩٢ ، ٨٩ ، (١٠٨)	الآن
. ٩٢ ، ٨٩ : (٦٥)	انشودة
. ١٨٤ ، ١٨٣ ، ١٠٦ — ١٠٥ ، ١٠٣ : (٤٧)	أوراق الحريف
. ١٨٤ : (٥٢)	التائه
. ١٠٥ ، ١٠٣ : (١٣٨)	الحائك
. ١٧٩ ، ٥٢ ، ٤١ : (٢٢)	حبل التني
. ١٨٣ ، ٥٦ ، ٥٥ : (٦٤)	الحير والشر
. ١٩٠ : (١٢٦)	الشرار
. ١٢٦ — ١٢٥ ، ١١٧ : (٤٠)	صدى الأجراس
. ١٨٣ ، ٩٢ ، ٨٩ : (٤٦)	الطريق
. ١٨٤ : (٧٣)	الطمأنينة
. ٥٧ ، ٥٥ : (٩٦)	العراك
. ٦٦ : (١٦)	من أنتِ يا نفسي
. ١٨٧ : (١٠)	النهر المتجمد
. ١٨٠ : (٩٧)	يا بحر
. ١٨٣ ، ١٠٤ ، ١٠٣ : (٧٥)	يا رفيقي

المصادر والمراجع

المصادر :

ابو ماضي ، ايليا

- مجلة الاديب س ١٢ ع ٣ .
- ايليا ابو ماضي شاعر المهجر الاكبر (تحرير المرحوم
زهير ميرزا) : دار البقعة - دمشق .
- الجداول

ط . مرآة الغرب :

نيويورك ١٩٢٧ .

- الحماثل

الطبعة الثانية - ط . صادر : بيروت

- ديوان ايليا ابو ماضي

ط . نيويورك

ايوب ، رشيد :

- اغاني الدرويش

نيويورك ١٩٢٨

- الاوييات

نيويورك ١٩١٦

- هي الدنيا

نيويورك ١٩٤٢

جبران ، جبران خليل - السابق

بيروت ١٩٥٠ .

المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران

ج ١ - ٣ .

ط . صادر - بيروت .

- المواكب

ط . المقطم - مصر ١٩٢٣

- اوراق الحريف

حداد ، ندره

نيويورك ١٩٤١ .

- الأرواح الحائرة .

عريضة ، نسيب

نيويورك ١٩٤٦

- همس الجفون

نعيمه ، ميخائيل

الطبعة الثانية - ط . صادر - بيروت ١٩٥٢

المراجع :

- آراء واحاديث في التاريخ والاجتماع

الحصري ، ساطع

ط . الاعتماد - مصر

- التحفة البستانية في الأسفار الكروية .

البستاني ، بطرس

ط . مطبعة المعارف - بيروت ١٨٨٥

- مجلة الجنان

البستاني ، سليم

- سياحة المسيحي .

بنيان ، جون

- الرومانتيكية .

هلال ، محمد غنيمي

ط . الرسالة - مصر .

Babbitt , Ir .

- Rousseau and Romanticism .
Houghton Mifflin Co .
N . Y . 1919 .

- Blake, w. — The Portable — Blake .
The Viking Press 1955 .
- The Cambridge History of English Literature
Vol . 9 .
- Guthrie, K. S. — Complete Works of Plotinus .
George Bell and Sons — London .
- Pushkin — The Poems , Prose and Plays of Pushkin .
Modern Library , N . Y. , 1936 .
- Sherwood, Margaret — Undercurrents of Influence in English
Romantic Poetry .

فهرس الكتاب

صفحة

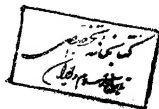
٥	مقدمة
٧	لبنان في القرن التاسع عشر
٣٧	الشعر
٤١	١ - الثورة على الثنائية
٥٥	٢ - عودة الثنائية
٧١	٣ - الغاب
٨٩	٤ - الإنسان
١٠٣	٥ - التجدد والعدم
١١٧	٦ - الحنين والمهرب
١٣١	الشعراء
١٣٣	١ - ايليا أبو ماضي
١٧٧	٢ - ميخائيل نعيمة
١٩٣	٣ - نسيب عريضة
٢١٧	٤ - ندوة حداد
٢٢٩	٥ - رشيد أيوب
٢٤٩	خاتمة
٢٦١	فهارس الكتاب
٢٦٣	فهرس الأعلام

AL SHI'R al-'ARABĪ fil-MAHJAR

(Arabic Poetry in North America)

Ihsan 'Abbas, Ph.D.

Mohammad Y. Najm, Ph.D.



Dar SADER

P.O.B. 10

BEIRUT, Lebanon

AL SHI'R al-'ARABI fil-MAHJAR